MASTER NEGATIVE
NO. 93-81673-8

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

WEITBRECHT, KARL

TITLE:

DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE

PLACE:

LEIPZIG

DATE:

1902

Master Negative #

93-81673-8

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

GD
W433

Weitbrecht, Karl, 1847–1904.

... Deutsche literaturgeschichte der klassikerzeit; von Carl Weitbrecht. Leipzig, G. J. Göschen, 1902.

203, [1] p. 16cm. (Sammlung Göschen. [161])

3-13570

Library of Congress, no.

Restrictions on Use:

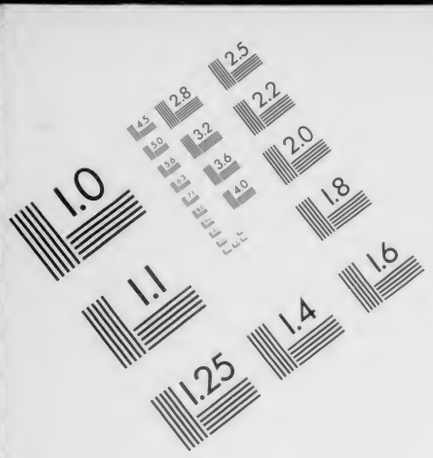
TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x

IMAGE PLACEMENT: IA ~~IA~~ IB IIB

DATE FILMED: 8-16-93 INITIALS MW

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

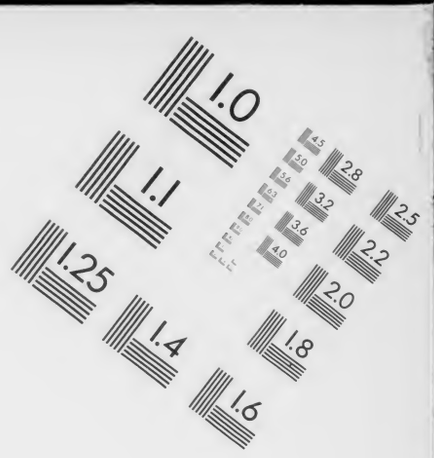


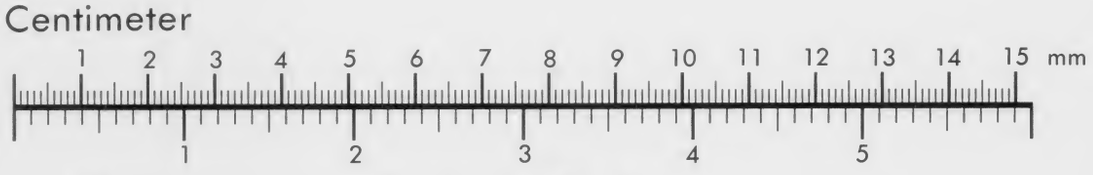
AIIM

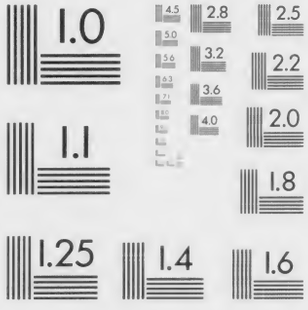
Association for Information and Image Management

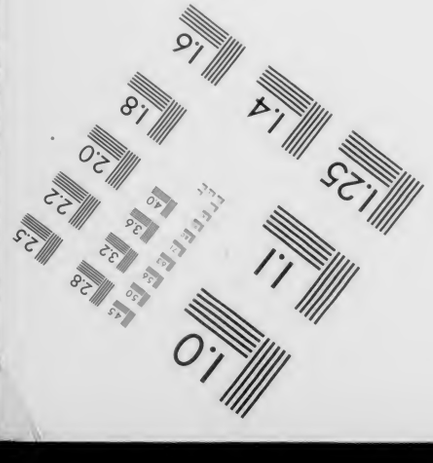
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910

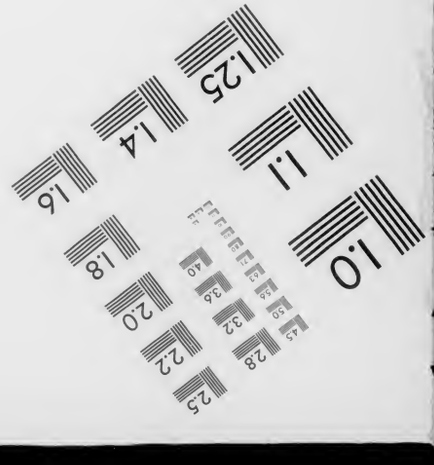
301/587-8202











MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

Sammlung Göschen

Deutsche Literaturgeschichte der Klassikerzeit

von

Carl Weitbrecht

Sammlung Göschen.

Unser heutiges Wissen
in kurzen, klaren,
allgemeinverständlichen

n.
and 80 Pf.

Leipzig.

dem gebildeten
ung in sämtliche
engem Rahmen,
t steter Berück-
er dabei doch in
elehrung. Jedes
r dennoch stehen
inander, so daß
nheitliche, syste-
bilden dürfte

en Bände.

rofessor G. Berlit,
Nikolaigymnasium

arische u. drama-
andlungen. Mit
Rektor Dr. Werther.

marische u. epi-
andlungen. Mit
Rektor Dr. Werther.

ietrichepen. Mit
Wörterbuch von Dr.
Professor an der
rr.

Größe, Bewegung
er Himmelskörper
, neu bearb. von

Dr. W. F. Wislicenus, Professor an der Universität Straßburg. Mit 36 Abbild. und einer Sternkarte.

6 Lessings Nathan der Weise. Mit Anmerkungen von den Professoren Denzel und Kraz.

7 Martin Luther, Thomas Murner u. d. Kirchenlied d. 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Anmerkungen

12 Pädagogik im Grundriß von Prof. Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog Seminars an der Universität Jen

GD W433

Columbia University
in the City of New York

Library

From the Bequest
of
F. A. P. Barnard, LL.D.
Pres. of Columbia College, 1864-1889
and
Mrs. M. M. Barnard

Sammlung Göschen

Deutsche Literaturgeschichte

der

Klassikerzeit

von

Carl Weitbrecht

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1902

Alle Rechte, insbesondere das Uebersetzungsrecht von der Verlagshandlung vorbehalten.

Druck von Carl Rembold, Heilbronn.

Inhalt.

Seite

Erster Abschnitt:

Die Voraussetzungen 5

Zweiter Abschnitt:

Die einleitenden Geister 20
Klopstock. — Der Göttinger „Hain“ 22
Winkelmann und Lessing 28
Wieland 42
Herder. — Sturm und Drang 45

Dritter Abschnitt:

Goethe bis 1794 51

Vierter Abschnitt:

Schiller bis 1794 112

Fünfter Abschnitt:

Goethe und Schiller 152

335928

Erster Abschnitt.

Die Voraussetzungen.

Durch die ganze deutsche Geschichte und so auch durch die deutsche Literaturgeschichte, von der Zeit an, da Westgoten, Burgunden und Alemannen den Franken zu erliegen begannen, bis in die Zeit des neuen deutschen Reiches hinein, zieht sich ein Kampf zwischen Romanismus und Germanismus. Der Romanismus umfaßt alle die Bestrebungen, welche bewußt oder unbewußt darauf ausgehen, den germanischen Völkern in Religion und Sitte, im gesellschaftlichen und Rechtsleben, in Sprache und Literatur, in Weltanschauung und Lebenshaltung denselben Stempel der Geistesart und Kultur aufzudrücken, den die romanischen Völker durch ihre Blutmischung und ihre frühe Abhängigkeit von römischer und römisch-christlicher Kultur erhalten haben. Germanismus ist alles, was Widerstand gegen diese Bestrebungen heißt, alles Bemühen um Selbstbehauptung germanischer Geistesart auf allen Gebieten, alle Versuche, auf Grund der frühen Anfänge eine selbständige, eigen geartete germanische Kultur zu schaffen oder wieder zu gewinnen. Dieser Kampf wechselt vielfach seine Formen, er tritt bald stärker, bald schwächer

zu Tage, wird mit mehr oder weniger Bewußtsein geführt, er erscheint bald als leise Umbildung, bald als Vergewaltigung und wieder ausbrechende Revolution, der Sieg neigt sich bald mehr auf diese, bald mehr auf jene Seite, aber immer ist's ein Kampf ums Leben germanischer Art und deutscher Nationalität, und wenn er auch zuweilen ausschließlich als religiöser oder kirchlich-politischer Kampf sich darzustellen scheint, so greift er doch immer auch auf andere Gebiete über und ist nicht am letzten und in allen entscheidenden Augenblicken ein Kampf um deutsche Sprache und Literatur.

Seit die römische Bischofsmacht an die Stelle des römischen Kaisertums getreten und in dessen Ansprüche eingetreten war, seit sie vollends an der politischen Macht des Frankenstammes das nötige weltliche Machtwerkzeug gefunden hatte, begannen mit allem Nachdruck die Romanisierungsbestrebungen gegenüber der germanischen Welt. Das nichtrömische arianische und irische Christentum der den Franken unterliegenden Stämme wurde ausgerottet, ihr germanischer Glaube geknickt und geächtet, und zugleich drang auf die achtunggebietenden Anfänge germanischer Kultur die zur Zeit noch überlegene römische ein. Unter Karl d. Gr. setzte schon eine ungefüge lateinische Bildung an, begann schon der Riß zwischen römischer Bildungssprache und deutscher Volkssprache sich zu öffnen. Zur Hohenstaufenzeit lagen Romanismus und Germanismus in offener Fehde und zwar nicht nur, so weit die politisch-kirchlichen Kämpfe der Zeit reichten: auch die Bildung der herrschenden ritterlichen Gesellschaft war bis auf einen hohen Grad romanisiert, d. h. in diesem Falle schon französisiert, die herrschende höfische Poesie zeigte

nach Stoffen und Geschmack stark den galloromanischen Einfluß; auf der andern Seite aber erhob die deutsche Art ebenso starken Widerstand und Widerspruch, und ihr größter literarischer Sprecher war Walther von der Vogelweide, während im Nibelungen- und Gudrunlied der fremde Modegeschmack nur als leichte Tünche sich über den alten Metallglanz der germanischen Sagenwelt legte. Zu einer Entscheidung kam der Kampf in dieser Zeit nicht und die nächstfolgenden Jahrhunderte waren auch nicht dazu angetan, ihn auszutragen; aber im 16. Jahrhundert, im Zeitalter der Reformation, schlug er wieder in hellen Flammen empor, und diesmal mit weitergreifendem Erfolge. Zwar die Bildung des deutschen Humanismus, welcher dieses Zeitalter einleitete, war, so pfaffenfeindlich sie sich gebärdete, doch im Grunde eine bloße philologische Gelehrtenbildung, aus der nur wenige, vor allem Ulrich von Hutten, sich zu bewußt deutscher Kampfstellung gegen den Romanismus herausrangen; wäre es nach dem Herzen des Humanismus gegangen, so wäre die Bildung und Bildungssprache der Deutschen vollends gründlich latinisiert und die deutsche Volkssprache zum barbarischen Idiom herabgedrückt worden. Aber zum Glück fuhr der deutsche Bauernsohn Luther beizeiten und gröblich dazwischen. Was wir die deutsche Reformation zu nennen pflegen, entsprang zwar zunächst dem deutschen Gewissen und den religiösen Bedürfnissen des deutschen Gemütes, aber es war durchaus nicht bloß eine Auflehnung gegen das kirchliche Rom, sondern es war auf allen Gebieten deutschen Lebens eine neue Schilderhebung des Germanismus gegen den Romanismus, die zwar den Kampf abermals nicht endgültig ausgetragen, aber doch die für die Zukunft entscheidende

Schlacht geschlagen hat. Es war noch ein langer Weg von Luther zu Lessing, von Hans Sachs zu Goethe und Schiller, von Ulrich v. Hutten zu Bismarck, der Weg führte wieder über wüste Strecken, durch Blut und Not und Trümmer. Aber den endgültigen Sieg des Romanismus hat das Reformationszeitalter unmöglich gemacht, den deutschen Geist hat es zu neuer selbständiger Kraftentfaltung befreit. Und nicht das letzte dabei war, daß die Reformation der deutschen Nation ihre Sprache gerettet hat, und mit der Sprache ihre künftige Literatur. Die deutsche Literatur des Reformationszeitalters selbst war wesentlich Kampfliteratur und deswegen zu reinen künstlerischen Schöpfungen nur in geringem Maße befähigt; aber es war eine einheitliche volkstümliche Literatur, in der kein Riß zwischen literarischer und Volksbildung klaffte, und es war nach Gehalt und Form eine selbständig deutsche, nicht vom Ausland beeinflußte und irregeleitete Literatur. Zwar hat die Ermattung der Kraft nach dem ersten mächtigen Anlauf, haben politische Hemmungen, hat der Gegenschlag in Gestalt des Jesuitismus und die heillose Verwüstung des deutschen Landes und der deutschen Volksseele durch den 30jährigen Krieg für eine Zeit lang den deutschen Geist und die deutsche Literatur abermals unter romanische, diesmal wieder französische, auch italienische Einflüsse gebracht; aber als die „Aufklärung" des 18. Jahrhunderts die weiteren Konsequenzen der Reformation zu ziehen suchte, vollzog sich schon in Klopstock und Lessing, dann in Herder, dem jungen Goethe und Schiller eine Wiederanknüpfung an das Reformationszeitalter, und zwar nicht nur dem Geiste nach, sondern auch in der Form, deren weitere Ausbildung dem 16. Jahrhundert noch versagt gewesen war. In Wielands Art freilich war das deutsche Wesen noch stark vom romanischen überwuchert; die kosmopolitische Neigung der Zeit war einem starken nationalen Fühlen noch ungünstig genug, und der Klassizismus, wie er namentlich durch Goethes mittlere Periode vertreten ist, aber schon bei Lessing nicht fehlt und teilweise auch auf Schiller übergreift, war trotz all der geistigen Werte, die auch ihm die deutsche Literatur zu danken hat, doch ein Umweg über ein fremdes Gebiet, auf dem nur wenige heimisch werden konnten und in welchem das geistige Gesamtleben der Nation keine dauernden Wurzeln geschlagen hat. Das zeigte sich ja sofort in der Reaktion gegen den Klassizismus, die wir die deutsche Romantik nennen: so wenig produktiv diese in der Poesie war, so haltlos in ihrer Weltauffassung, so kopflos sie in ihrer einseitigen Verehrung und falschen Auffassung des Mittelalters wieder in romanisierende Tendenzen verfiel, so stak doch in ihr etwas von einem nationalen Rückschlag gegen das einseitig klassische Ideal, und die von ihr angeregte deutsche Wissenschaft hatte ein wesentliches Verdienst um die Wiedererweckung deutschnationalen Lebens im 19. Jahrhundert. Dieses Jahrhundert selbst aber hat trotz neuer Irrungen, trotz unklar kosmopolitischer und abermals romanisierender Einflüsse doch dem deutschen Volke das errungen, was ihm schon das 16. Jahrhundert schaffen wollte: eine selbständige Nationalität und die staatlich gefestigten Grundlagen einer zukünftigen nationalen Kultur und Literatur, die ohne sinnlosen Verzicht auf das wertvolle Erbe der Vergangenheit sich vollends gründlich von der Macht des im Niedergang begriffenen Romanismus zu befreien, bodenständig und volkstümlich

zu werden wenigstens die Möglichkeit hat. Von Luther und Hutten über Goethe und Schiller zu Bismarck hat der mühvolle und langsame Kampfgang geführt, der uns jetzt vor die Entscheidung gestellt hat. Sie mag noch einmal eine schwere Schlacht verlangen und alle gesund gebliebenen Kräfte der deutschen Nation anspannen, aber sie muß nach menschlichem Ermessen den endgültigen Sieg des Germanismus über den Romanismus bedeuten, den Walther von der Vogelweide nach dem ersten Jahrtausend deutscher Geschichte nur ahnen konnte.

Die neuere deutsche Literatur, zum mindesten die poetische, beginnt nicht mit Martin Opitz, auch nicht mit Gottsched, sondern erst mit Klopstock. Denn erst mit Klopstock regt sich wieder die schöpferische Kraft, die etwas Neues bringen konnte, weil sie im Persönlichen und Nationalen wurzelte. Die Zeit von Opitz bis Gottsched hatte bei allem guten Willen nur mit Theorien und nach fremden Mustern gearbeitet; das aber hat noch allemal, wo und wann es geschah, sich ohnmächtig erwiesen und etwa vorhandene Talente gelähmt und verwirrt. Es ist auch ein Irrtum, zu meinen, daß die Theorie dem Schaffen wirksam vorarbeite, es am Ende gar bedinge: schöpferische Kraft erst liefert der Theorie, was sie braucht, um nur auch richtig zu sein; und die fremden Muster können etwa den schon vorhandenen schöpferischen Kräften gewisse Anregungen geben, obwohl auch das nur in bedingtem Maße, aber sie können keine Schöpferkraft wecken, die nicht schon da ist, gewachsen aus dem Boden der

Nation. Es ist ja kein Zweifel, daß die gelehrten Literaturmenschen des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts es in ihrer Art recht gut meinten, daß sie sich von ihrem Standpunkt aus redlich um eine deutsche Literatur bemühten und daß der eine oder andere, der zu Gelehrsamkeit und gutem Willen noch etwas von überschüssigem Talent hinzubrachte, auch einiges geleistet hat, was einiger Beachtung wert ist. Und insoweit mag man ja, mit genügendem Vorbehalt, von einer „nationalen Bedeutung" eines Opitz oder Gottsched reden, wie die heutige Gelehrsamkeit gerne tut. Aber damit wird die Tatsache nicht weggeschafft, daß die wohlmeinenden gelehrten Herren alle sich grundsätzlich auf einem Holzwege befanden, auf dem man nie und nimmer zu einer nationalen Literatur kommt; daß das Auftreten Herders, Goethes, Schillers nicht etwa durch Opitz und seine Nachfolger oder durch Gottsched „vorbereitet" war, sondern höchstens durch Klopstock und Lessing; daß Herder und der junge Goethe, der noch nicht im Banne seines späteren Klassizismus stand, revolutionierend auftraten und über die Köpfe der ganzen Literaturmacherei von anderthalb Jahrhunderten weg an das 16. Jahrhundert wieder anknüpften.

Die Aufgabe, die das 16. Jahrhundert der weiteren Literaturentwicklung hinterlassen hatte, war: Ausbildung der Form, der literarischen Kunstform für einen neuen nationalen Lebensinhalt. Aber Form und Gehalt sind nicht zu trennen. Während der nationale Lebensgehalt wieder ermattete und verkümmerte, unter den Händen protestantischen Theologengezänkes und höfischer Bureaukratie verwahrloste, von der neugeworbenen Soldateska

des Romanismus, der Heerschar Loyolas, wie von der weltlichen Soldateska des 30jährigen Krieges in den Boden getreten, von ganz Europa zertrampelt wurde, konnten alle Formbestrebungen nichts sein als eine halt- und bodenlose Gelehrtenarbeit, die sich vergebens abmühte, nach fremden Formmustern eine deutsche Literatur zu schaffen.

Martin Opitz wollte mit seinem „Buch von der deutschen Poeterei" (1624) gewiß eine deutsche Poetik begründen und er hat auch die äußere Kunstform festgestellt, in der man von nun an bis auf Klopstock dichtete; aber er merkte nicht, daß er im Grunde nur zusammenfaßte, was an Grundsätzen undeutscher Poeterei seit den Zeiten des Horaz bei Lateinern, Italienern und Franzosen aufzutreiben war. Die Sprachgesellschaften jener Zeit, die unter fürstlicher Protektion Muttersprache und deutsche Poesie pflegen wollten, brachten es aus gründlichem Mangel an poetischem Talent und bedeutendem Lebensinhalt zu nichts als Formspielerei. Auch wo Talent vorhanden war, wie bei einem Melissus, Zinkgref, Weckherlin, später Flemming, Logau u. a., fehlten ihm die Bedingungen zu kraftvoller Entwicklung und durchgreifenden Leistungen. Große, mit der Vollmacht des Genius ausgerüstete Geister erstanden der kleinen Zeit überhaupt nicht. Auch in Anlehnung an Shakespeare konnte ein Andreas Gryphius die Entwicklung des Dramas nicht weiter bringen. Eine gewisse Formverfeinerung, welche die späteren Schlesier im Anschluß an die italienische Manier erzielten, wollte nichts bedeuten gegenüber der unsäglichen Leerheit, schwülstigen Geistlosigkeit, im Gräßlichen und Unzüchtigen schwelgenden Rohheit, durch welche die Hofmannswaldau, Lohenstein und Genossen mit Recht verrufen sind. Tiefere und reinere Töne fanden sich, aber auch nicht allzuhäufig und nicht unvermischt mit den Geschmacklosigkeiten der Zeit, bei der religiösen Dichtung eines Paul Gerhardt, Spee, Angelus Silesius; satirischer Kampf gegen das Unwesen der Zeit regte sich u. a. bei

Moscherosch; und auf dem Gebiete der rücksichtslosen und doch gestaltungsfähigen Sittenschilderung hat das 17. Jahrhundert ein einziges größeres Werk hervorgebracht, das in der Weltliteratur sich sehen lassen kann, Grimmelshausens „Simplizissimus". Aber alles bessere, was sich da und dort zu regen suchte, blieb vereinzelt und zufällig, konnte nicht Wurzel schlagen im Boden eines kräftigen nationalen Gesamtlebens. Und wenn man, wie Christian Weise und seine Nachfolger, gegen den rohen Bombast der Lohensteinianer die Natur, Einfachheit und Moral wieder zu Ehren bringen wollte, so verfiel man in seichte Nüchternheit und plattes Philistertum. Endlich bekam wieder einer die ganze vorhandene Literatur gründlich satt und glaubte sich berufen, hundert Jahre nach Opitz, eine gründliche Reformation der Literatur vorzunehmen: es war Johann Christof Gottsched. Er hat es damit zu einem übeln Leumund in der Literaturgeschichte gebracht, aber er war nicht schlimmer als Opitz oder irgend einer vor ihm. Er wollte ein neues Ideal für die deutsche Literatur und suchte es wieder einmal beim klassischen Altertum; aber er blieb unterwegs an den vermeintlich klassischen Regeln der Franzosen hängen, und soweit er auf die Engländer schaute, waren es nur französisierte Engländer. So brachte er es mit all seiner rastlosen Tätigkeit, der man die gute Meinung und die nationale Gesinnung ruhig zugestehen kann, doch nicht weiter als dahin, daß er mit seiner eigenen Herrschaft in der Zeitliteratur nur die Herrschaft des französischen Musters, die er eigentlich hatte bekämpfen wollen, erst recht fest begründete. Auch die Bühnenreform, für die er seine beste Kraft einsetzte, mußte mißglücken, weil sie bloß mit französischen Regeln arbeitete, weil sie keine Anknüpfung suchte oder suchen konnte bei dem, was im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts schon dagewesen war und dort seinen volkstümlichen Rückhalt gehabt hatte. Die Zeit von Opitz bis Gottsched liegt eben einmal, man mag's wenden und drehen, wie man will, wie ein ungeheurer Sperrbalken zwischen den früheren Entwicklungen unserer Literatur und dem, was sich nach Gottsched

wieder entwickelt hat. In Gottsched faßte sich noch einmal die ganze Ohnmacht von anderthalb Jahrhunderten zusammen; und als sich die Opposition gegen ihn regte, versteifte er sich so eigensinnig und engherzig auf seine Machtstellung und seine unzulängliche Auffassung, daß mit der Zeit Geister, die nicht bedeutender als er und in ähnlichen Irrtümern befangen waren, glaubten, die Schuhe an ihm abputzen zu dürfen; erst in Lessing kam einer, der ihm wirklich ästhetisch-kritisch überlegen war, und der junge Goethe fand ihn schon als eine dem Humor verfallene literarische Ruine. Freilich, um eine neue deutsche Literatur zu wecken, dazu hätte eben nicht bloß guter Wille und mehr kritische Einsicht gehört, als Gottsched besaß, sondern selbständig schöpferische Kraft, die über dem Durchschnitt gestanden wäre. Schöpferische Geister größeren Stiles waren aber auch die berühmten Gegner Gottscheds nicht, die Zürcher Bodmer und Breitinger, die grundsätzlich in denselben Irrtümern wie Gottsched befangen waren, wenn sie auch im einzelnen richtiger sahen; das waren auch weder die Haller und Brockes und Hagedorn, noch der Schlesier Günther mit seiner zerrütteten Genialität, weder Gellert und Rabener und die „Bremer Beiträger", noch die Weiße, Liskow, Pyra, noch die Anakreontiker um den „Vater Gleim", — und was sonst noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und über diese hinaus um eine neue deutsche Literatur sich bemühte.

Neugestaltende, persönlich ausgreifende Schöpferkraft kam erst mit Klopstock wieder — und in dem halben Jahrhundert, das nun wie mit vulkanischer Kraft eine glanzbeschienene Höhe nationaler Literatur aus den öden Niederungen seit dem Ende der Reformationszeit wieder emportrieb, waren es lediglich eine Anzahl genialer Einzelgeister, die jeder auf seinem besonderen Wege die Weiterentwicklung der deutschen Literatur trugen. Jetzt war es nicht eine große nationale Sturmflut wie im 16. Jahrhundert, was durch die Literatur brauste, sondern es war

das selbstherrliche Walten einzelner in sich abgeschlossener Persönlichkeiten, was eine neue Literatur schuf; nur ganz im Hintergrund standen dabei die allgemeinen Stimmungen und geistigen Bestrebungen der Zeit und die Tätigkeit kleinerer Geister.

In einem Punkte allerdings knüpfte die allgemeine Geistesgeschichte im 18. Jahrhundert wieder an die Arbeit des 16. an und bereitete die Luft, in der eine neue Literatur gedieh: der durch die Reformation prinzipiell befreite Geist strebte nach weiterer Freiheit, nach Freiheit auch von den Schranken, welche die Reformation noch stehen gelassen oder neu aufgerichtet hatte. Wir pflegen diese Bewegung mit dem Ausdruck „Aufklärung" zu bezeichnen. Im Kampfe des deutschen Pietismus gegen die verknöcherte lutherische Orthodoxie hatte schon vorher das religiöse Gemüt an jenen Schranken gerüttelt; jetzt kam die „Vernunft", wie man damals sagte — das freie kritische Prüfen und Denken rein aus den Gesetzen des menschlichen Denkens und Gewissens selbst heraus; was im Beginn der Reformation sich noch keck gegen jede Autorität aufgelehnt hatte, das forderte jetzt aufs neue sein Recht auch gegen die neuen Glaubensautoritäten des Protestantismus. Von England und Frankreich ging die Aufklärung aus, von England brachte sie das Drängen auf Erfahrung, von Frankreich einen Zusatz romanisch untiefer Verständigkeit, in Deutschland fand sie geeigneten Boden, sich bis zu Immanuel Kants Kritik auszuwachsen. Und ihre Wirkungen auf den deutschen Geist waren: einerseits hat das einseitige Betonen des gesunden Menschenverstandes eine gewisse Gemütsdürre, ein seichtes Rationalisieren hervorgebracht, das nicht eben in die Tiefen

des Welträtsels einzudringen im stande war, sondern nur sehr oberflächlich aufzuräumen suchte mit dem, was der Vernunft zuwider schien, wenn auch vielleicht nicht einmal war; und als Rückschlag gegen diese an den tieferen Bedürfnissen des Gemütes vorübergehende Verständigkeit kam in Deutschland eine übermäßige Gefühlsseligkeit und Gefühlsweichheit, eine Sentimentalität auf, die der Deutsche früher nicht gekannt hatte, die namentlich von England her ihre Nahrung bezog. Andererseits aber hat diese Aufklärung doch fortentwickelt, was die Reformation unvollendet gelassen oder wieder verloren hatte, auch vorbereitet, was dann erst das 19. Jahrhundert weiter entfaltet hat: die Selbständigkeit und Selbstherrlichkeit menschlichen Denkens im Gegensatz zu traditionellen Autoritäten, eine Art der Weltauffassung, welche an nichts sich binden will als an die jeweils erkannten Gesetze des Geistes und der Natur, die ausschließliche Verantwortlichkeit vor dem eigenen Gewissen und den lebendigen Bedürfnissen des Gemüts. Damit aber war eine freiere Bahn als vordem geschaffen für die subjektive geistige Entwicklung des Einzelnen — und das mußte jetzt eine Ausbildung genialer Einzelpersönlichkeiten fördern, welche Literatur schufen, indem sie sich selbst gaben. Diese Ausbildung literarischer Persönlichkeiten in einer gewissen vereinzelten Selbständigkeit wurde auch begünstigt durch einen an sich unerfreulichen Umstand: die öffentlichen Zustände der Nation steckten immer noch keine allen gemeinsamen Aufgaben und Ideale, verlangten keine Mitwirkung des Einzelnen, gestatteten sie ihm nicht einmal; gemeinsame Angelegenheiten der ganzen Nation, wie sie im 16. Jahrhundert jeden Einzelnen in Anspruch genommen hatten und im

19. Jahrhundert wieder in Anspruch nahmen, waren in der Zeit des mehr oder minder „aufgeklärten Despotismus" so gut wie gar nicht vorhanden. Und das war eine Hauptwurzel der kosmopolitischen Neigungen, die bei den ersten Geistern unserer sogenannten klassischen Zeit sich so auffällig bemerklich machen. Wollte nun aber unter diesen Umständen eine geniale Einzelkraft sich regen und betätigen, so konnte sie es nur in einer gewissen Beschränkung auf sich selbst tun: in möglichst gesteigerter Ausbildung des individuellen Geisteslebens und etwa noch in literarischer Aussprache des innerlich Erlebten. Andererseits freilich begann hundert Jahre nach dem 30jährigen Kriege die Nation sich doch einigermaßen wieder zu erholen, es setzten da und dort neue Triebe an, das ganze Leben kam doch wieder etwas mehr in Saft; und wenn auch die Bedeutung Friedrichs d. Gr. und des 7jährigen Krieges für die Entwicklung der deutschen Nationalliteratur herkömmlicherweise überschätzt wird, es ist doch etwas an jener bekannten Äußerung Goethes: manche blickten in der Tat auf Preußen und glaubten dort etwas zu sehen wie den Anfang einer Wiedererhebung der Nation. Mindestens ebensoviel aber bedeutete eine gewisse Unruhe und dumpfe Erregung, welche durch das unbewußte Leben des westlichen Europas ging — es meldeten sich von ferne die Sturmzeichen der Revolution, es zuckte da und dort etwas in der gespannten Kulturatmosphäre, was sich am besten mit dem Namen Rousseaus andeuten läßt. Doch all der Zündstoff verschiedener Art konnte sich zunächst nicht anders entladen als auf literarischem Wege, aber nicht nach einer allgemeinen, gemeinsamen Richtung hin, sondern eben nur so, wie dem Einzelnen gerade die be-

sondere Veranlagung seiner Natur die Richtung wies. — Soweit ungefähr lassen sich die allgemeinen Zeitbedingungen feststellen, unter denen die „klassische Literatur" des 18. Jahrhunderts entstand; und auch wenn man der Entwicklung der einzelnen genialen Persönlichkeit nachgeht, läßt sich vieles davon im Zusammenhang mit dem geistigen Gesamtleben der Zeit, in diesem oder jenem besonderen Kreise oder dergl. begreifen. Aber trotzdem bleibt dabei noch genug vom Rätsel des Genius übrig, vom Geheimnis der Persönlichkeit und ihrer angeborenen Sendung. Und die Entwicklung jener Persönlichkeiten vor allem ist die Entwicklung der Literatur jener Periode.

Was alle Regelversuche und Formbestrebungen von Opitz bis Gottsched nicht schaffen konnten, vielmehr nur hinderten, solange keine durchschlagende Schöpferkraft der Regel spottete, das trat auf einmal mit Klopstock auf: gewachsene, nicht gewollte Poesie, Poesie, die nicht nach gelehrten Rezepten und vorgefaßten Regeln, mehr mit dem Verstand als mit der produktiven Phantasie zurecht gemacht war, sondern mit elementarer Kraft aus Gemüt und Phantasie einer schöpferischen Persönlichkeit kam und an Stelle alter Regeln neue Gesetze schuf. Was die bisherige zahme Opposition gegen die Herrschaft des französischen Regelgeschmacks, die sich immer mehr als eine Opposition gegen Gottsched gestaltete, was Albrecht von Haller und die Zürcher, Hagedorn und die „Bremer Beiträge" in tastenden Versuchen angestrebt hatten, das war mit Klopstocks Poesie auf einmal da: der positive Bruch mit der hemmenden Regel durch die schöpferische Leistung einer dichterischen Persönlichkeit, der Riß in die romanistischen Formgespinnste durch die Kraft eines deutschen

Dichters. Damit war aber auch die Poesie auf einmal über die angelernte Formspielerei hinausgehoben zu einer notwendigen Lebensäußerung einer bedeutenden Menschennatur. Das Anfertigen von Dichtungen nach irgendwo gelernten Rezepten kann seit Klopstock nicht mehr als Poesie gelten, das Angeborene tritt in sein Recht und der persönliche Lebensgehalt, der sich in den von der angeborenen Begabung gefundenen oder ergriffenen Formen mit innerer Notwendigkeit aussprechen muß. Wie hoch oder wie nieder ein Dichter und seine Dichtung einzuschätzen ist, das hängt nun nicht mehr ab von der Korrektheit, mit der er diese oder jene Regel erfüllt, sondern lediglich von der größeren oder geringeren Kraft, Wucht und Bedeutung seiner Persönlichkeit und ihrer angeborenen Ausrüstung. Freilich ist damit auch ein Unterschied gegenüber dem Mittelalter und noch dem 16. Jahrhundert begründet: die poetische Tätigkeit ist nun nicht mehr in erster Linie eine geistige Arbeit des Volkes, bei welcher der einzelne Dichter gewissermaßen nur die Stellung eines Redaktors einnimmt und mit seiner Persönlichkeit nur ausnahmsweise hervortritt — vielmehr steht nun die Einzelpersönlichkeit, das dichtende Subjekt in Vordergrund, und wie weit seine Dichtung zugleich volkstümlich ist, wie weit wirklich die Nation in ihm und durch ihn schafft, das hängt lediglich davon ab, ob und wieweit er selbst im Leben seiner Nation lebt, mit ihr fühlend, für sie sprechend, ihrem Geiste sein subjektives Dichterwort leihend. Auch das Verhältnis zum Stoff ist damit ein anderes: dieser ist nicht mehr so objektiv gegeben wie früher, vom Dichter eben nur neu zu bearbeiten — sondern der Stoff hat sich zunächst mit des Dichters Persönlichkeit in Verbindung zu setzen, er

wird poetischer Stoff erst, weil ein Dichter über ihn kommt, das poetische Interesse an dem Stoff ist zunächst des Dichters Interesse, und ob es auch ein Interesse aller werden kann, also volkstümliches Interesse der Nation, das hängt nicht allein vom Stoffe, sondern mehr noch von der Art und Bedeutung des Dichters ab, der ihn der Nation bietet. Ohne Goethe wäre Faust, ohne Schiller wären Wallenstein und Tell der deutschen Nation nicht, was sie ihr sind. Das alles ist erst seit Klopstock so, und mit ihm erst beginnt deswegen die neuere deutsche Literatur.

Zweiter Abschnitt.

Die einleitenden Geister.

Was wir die deutschen Klassiker des 18. Jahrhunderts zu nennen gewohnt sind, das ist eine kleine Zahl, gerade ein halbes Dutzend von literarischen Persönlichkeiten, die durch Bedeutung und Wirkung aus ihrer Zeit hervorragen, aber im übrigen sowohl nach individueller Geistesart als nach Größe und Dauer ihrer Wirkungen auf die Nation höchst verschieden sind. Genau betrachtet stellen sie selbst und ihre Werke sich auch zum Begriff des „Klassischen" durchaus nicht gleichmäßig. Klassisch in dem allgemeineren Sinne, in dem das Wort hier gelten soll, können doch nur die Schriftsteller heißen, die mit ihrer Persönlichkeit und ihren Werken nicht nur sich selbst und ihrer Zeit, soweit sie diese in sich erlebt haben, den denkbar vollkommensten Ausdruck gegeben haben, die vielmehr weit über ihre Zeit hinaus Gültiges und Dauernde, d. h. lebendig Wirkendes geschaffen haben. Ob sie dabei „klassizistisch" gerichtet waren in mehr oder minder engem Anschluß an die Antike, an das klassische Ideal in diesem engeren Sinne, ist eine Sache für sich, die für den allgemeineren Begriff des Klassischen zunächst nicht in Betracht kommt. Einen einigermaßen sicheren Maßstab dafür, was in dem genannten Sinne als klassisch gelten dürfe, kann allerdings erst eine relativ große Zeitenferne geben; dennoch wird man das, was schon nach einem oder zwei Jahrhunderten an Wirkung wesentlich einge büßt hat, während anderes aus derselben Zeit noch nachhaltig fortwirkt, schon nicht mehr im vollen Sinne klassisch zu nennen geneigt und berechtigt sein. Und in dieser Beziehung ist wohl kein Zweifel, daß unter den sogenannten Klassikern des 18. Jahrhunderts heute, am Anfang des 20., nur noch Goethe und Schiller im vollen Sinne lebendig auf uns wirken, außer ihnen am meisten noch Lessing, namentlich mit einigen Dramen; Klopstocks und vollends Wielands Wirkungen sind schon bedeutend zusammengeschrumpft, so viel auch Klopstock als Markstein der Literaturgeschichte bedeutet; Herder aber hat bisher seine großen Wirkungen hauptsächlich indirekt, durch Goethe hindurch getan, und wenn es auch möglich, ja wahrscheinlich ist, daß Herders Geist in Zukunft noch einmal eine Art Auferstehung im deutschen Geiste und in der deutschen Literatur feiern wird, so wird sich's dabei doch mehr um seinen Geist handeln als um seine literarischen Schöpfungen. Goethe und Schiller dagegen stehen mit ihrer Persönlichkeit und mit ihren Werken noch im vollen Saft der Wirkung auf die Nation, obschon diese mit der Zeit einige Auslese unter ihren Werken getroffen

hat; es sind auch noch keine Anzeichen vorhanden, daß ihre Wirkungen so bald absterben werden, ja diese beginnen sich jetzt erst auch auf andere Nationen zu erstrecken. Und wenn auch am Ende des 19. Jahrhunderts gegen Schiller ein enggeistiger oder kurzsichtiger Widerspruch sich erhoben hat, so hat das nur wieder dazu beigetragen, das Interesse für ihn neu zu beleben und den Blick für seine weiterwirkende Bedeutung zu schärfen.

Steht das alles aber wirklich so, so hat auch eine literaturgeschichtliche Betrachtung unserer sogenannten Klassikerzeit das Augenmerk hauptsächlich auf Goethe und Schiller zu richten und kann über die anderen rascher weggehen. Man kann sagen, wie man denn auch schon gesagt hat: Goethes und Schillers Geschichte ist für uns die Literaturgeschichte ihres Zeitalters geworden, die eigentliche Literaturgeschichte unserer Klassikerzeit. Damit aber wird die Geschichte der andern zu einer Geschichte der Vorbereitungen, sie selbst rücken in die Stelle der das Klassische vorbereitenden und einleitenden Geister.

Der erste unter ihnen, und nicht nur der Zeit nach, ist und bleibt der 1724 in Quedlinburg geborene Niedersachse Friedrich Gottlieb Klopstock. Mehr als Lessing, Wieland und Herder war er der geborene Dichter, ursprünglicher und unmittelbarer Dichter und als solcher von Natur dazu ausgerüstet, der Welt wieder einmal zu zeigen, was wirkliche Poesie sei; daran wird nichts geändert durch die Tatsache, daß seine poetischen Schöpfungen an sich nur auf seine Zeitgenossen die volle Wirkung getan haben, uns Heutigen dagegen nur schwer mehr genießbar sind und, gemessen an den Schöpfungen der Größeren, die nach ihm kamen, eine Reihe von schweren

Mängeln aufweisen. Dennoch war er ein wirklicher Lyriker, auch in unserem heutigen Sinne, ja erst mit ihm beginnt in diesem Sinne die Geschichte der deutschen Lyrik, der subjektivsten und persönlichsten Gattung der Poesie — oder richtiger: mit Klopstock beginnt sie nach langer Unterbrechung wieder, denn in Walther von der Vogelweide war sie schon einmal dagewesen mitsamt der ganzen Bedeutung der subjektiven Dichterpersönlichkeit; in dieser Beziehung greift die Entwicklungsgeschichte in Klopstock nicht auf das 16. Jahrhundert, sondern wieder auf die Hohenstaufenzeit zurück. Daß Klopstocks Lyrik trotz ihrer Echtheit dem deutschen Volke rasch wieder fremd geworden ist, das hängt hauptsächlich an ihrer undeutschen Form, an der Odenform namentlich, gegen die sich eben das deutsche Ohr immer wieder sträubt, weil sie auf antiker Quantitierung und nicht auf germanischer Accentuierung beruht. Einzelne unter diesen Oden allerdings, namentlich unter den kürzeren, sind für einen feineren Sinn heute noch nicht ungenießbar geworden; aber im übrigen hatte Klopstocks poetische Form ihre Bedeutung doch nur für die Zeit: sie hat mit ihrer freieren rhythmischen Bewegung den Bann der französischen Regeltradition gebrochen, die im französisch-gottschedischen Alexandriner ihre besonders charakteristische Vertretung gefunden hatte. Auf Grund dieser durch Klopstock geschehenen Befreiung des Rhythmus haben dann erst andere, hat vor allem Goethe, zugleich in Anlehnung an die Rhythmik des 16. Jahrhunderts und des Volkslieds, wieder einen deutschen Rhythmus gefunden. Im Wesen lyrisch ist aber auch die Dichtung Klopstocks, durch die er die größte Wirkung auf seine Zeitgenossen getan hat, „Der Messias" — ob-

wohl dieser sich als ein Epos gibt. Diese Dichtung war Klopstocks Lebenswerk wie der „Faust" das Goethes. Schon als Schüler von Schulpforta hatte er den Plan dazu gefaßt, als Student in Jena und Leipzig arbeitete er die ersten drei Gesänge aus, zuerst in Prosa, dann in Hexametern, im Jahre 1748 erschienen diese drei Gesänge in den „Bremer Beiträgen" und taten sofort ihre ungeheure Wirkung: vom Dichter selbst im Innersten empfunden, mit der siegreichen Kraft einer in sich selbst einigen Seele und mit einer unerhörten Sprachgewalt ins Wort herausgeschleudert kamen diese Gesänge allem entgegen, was an unklaren Gefühlsbedürfnissen, an seelischer Weichheit und Begeisterungsfähigkeit in den Gemütern der Zeitgenossen auf Nahrung und Steigerung harrte; und die rhythmische Form, der Hexameter mit seinen energischen Hebungen und beweglichen Senkungen wurde auch hier wieder von allen Empfänglichen als eine Befreiung und Bereicherung empfunden. Der alte Bodmer in Zürich sah in dem jungen Dichter des „Messias" den Erfüller aller Hoffnungen für die deutsche Poesie, erlebte allerdings eine wunderliche Enttäuschung, als er Klopstock zu sich eingeladen hatte und in ihm nichts weniger als einen halben Heiligen und fleißigen Weiterdichter, vielmehr einen frischen lebenslustigen jungen Mann fand, der bei aller Begeisterung für seine Dichtung sich doch eben dadurch als echten Dichter zeigte, daß er erst leben und dann dichten wollte und nicht umgekehrt. Es dauerte dann rund ein Vierteljahrhundert, bis Klopstock in seiner ihm vom König von Dänemark gewährten Muße in Kopenhagen und vom Jahr 1770 an in Hamburg den „Messias" in zwanzig Gesängen vollendet hatte; und noch bis zu seinem Tode

im Jahr 1803 feilte und änderte er unablässig an dem Werke. Aber die Wirkung der ersten drei Gesänge hat alles spätere nicht mehr erreicht, obwohl noch die ersten zehn sich wenigstens stellenweise auf der Höhe der ursprünglichen Kraft hielten — die zehn weiteren zeigten immer mehr die Abnahme der Kraft. Schritt für Schritt trat dem „Messias" gegenüber eine Ernüchterung auch der Zeitgenossen um so sicherer ein, je mehr Goethe und dann Schiller auf die deutsche Welt zu wirken begannen; und uns Heutigen sollten zwar die besten Teile des Werkes immer noch nicht so ungenießbar sein, wie die gangbare Rede lautet, aber wir empfinden jetzt doch mit unbehaglicher Deutlichkeit und kritischer Kühle nicht nur das Unepische in diesem geistlichen Epos und das Schiefe seiner dogmatischen Mythologie, sondern auch das Verstiegene, gewaltsam Erhabene, gefühlsmäßig Verschwommene, Unplastische dieser ganzen Art zu dichten. Die Kraft poetischer Gestaltung stand eben bei Klopstock überhaupt noch nicht im angemessenen Verhältnis zu der Stärke der lebendigen Empfindung und der urwüchsigen Stoß- und Schwungkraft der Sprache; dies leidet noch in bedenklicherem Maße Anwendung auf seine ganz unmöglichen Dramen, in denen er teils biblische, teils altgermanische Stoffe verarbeitete; die zweite Art nannte er „Bardiete". Übrigens hat die Nation so gut wie gar keine Notiz von diesen Dramen genommen — insofern nicht ganz mit Recht, als jene „Bardiete" doch noch auf eine andere Seite an der Bedeutung Klopstocks für die Nation und ihre Literatur hinweisen: er suchte die Aufmerksamkeit wieder auf die deutsche Vorzeit und ihre Poesie zu lenken, mit bewußter Begeisterung wollte er ein deutsch-

nationales Empfinden wecken in einer Zeit, die davon noch wenig oder wenig mehr hatte und im Begriffe war, jener unseligen Weltbürgerei zu verfallen, deren Schwäche später in dem Allerweltsliberalismus des 19. Jahrhunderts noch einmal sich deutlich offenbarte. Freilich hatte Klopstock noch entfernt nicht das richtige Verständnis für das deutsche Altertum und unsere nationale Sagenpoesie, und seine Erneuerungsversuche berühren uns heute fast komisch; aber der Anfang war doch gemacht und durch die Romantik hindurch, die in dieser Beziehung ein heilsamer Gegenschlag gegen den Klassizismus war, hat dann das 19. Jahrhundert wirklich die Anknüpfung an die deutsche Vorzeit wieder gefunden. Das soll Klopstock nicht vergessen sein und auch darin steht er mit gutem Grund an der Spitze der neueren deutschen Geistes- und Literaturentwicklung.

Wie stark Klopstocks Einfluß auch in dieser Beziehung war, das zeigte sich namentlich bei einer Gruppe von jüngeren Dichtern, die sich bewußt und ausdrücklich an ihn als ihren Meister anschlossen und gerade das Deutschsein aufs bestimmteste betonten, deswegen auch Wieland in übertriebener, aber nicht unberechtigter Weise befehdeten: es waren die Dichter des Göttinger „Hains" und was mit diesem Bunde in näherer oder fernerer Beziehung stand. Schwärmerisch und überstiegen ging's freilich auch in dieser Gruppe zu, und als Dichter kamen die meisten nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus. Immerhin war da der kraftvoll kernige, wenn auch zuweilen überschroffe und beschränkte Mecklenburger Johann Heinrich Voß, der doch wieder genug Weichheit und Beweglichkeit besaß, um mit seinen Idyllen „Luise" und „Der achtzigste Geburtstag" über den hausbackenen Durchschnitt hinauszukommen und in seiner Homerübersetzung und anderen Übersetzungen als Exerziermeister der deutschen Sprache

und Versform sich bleibende Verdienste zu erwerben; dann der bald weich- und wehmütige, bald zartvergnügte, aber ehrliche und formgewandte Lyriker Ludwig Heinrich Christoph Hölty, ein Hannoveraner, ferner der gemütvolle und volkstümliche „Wandsbecker Bote", der Holsteiner Matthias Claudius mit seinen schlichtinnigen, anschaulichen Liedern und humordurchzogenen Betrachtungen. Der Ulmer Schwabe Johann Martin Miller hat mit seiner tränenreichen Klostergeschichte „Siegwart" zwar Triumphe der Empfindsamkeit bei den Zeitgenossen erzielt, sich aber bei der Nachwelt nur eine ans Komische streifende Berühmtheit gewonnen; auch die beiden tyrannenfeindlichen Brüder, die Grafen Christian und Leopold Friedrich von Stolberg, die nicht ganz natürlichen Naturburschen und besonderen Schützlinge Klopstocks, haben mehr Aufsehen gemacht als poetische Leistungen hinterlassen; und Johann Anton Leisewitz hat mit seinem Drama „Julius von Tarent", das auf Schiller nicht ohne Einfluß blieb, zwar etwas versprochen aber wenig gehalten. Nur lose hing mit dem Göttinger „Hain" Gottfried August Bürger zusammen, auch er wie die meisten Dichter dieser Gruppe ein Niedersachse; eine Natur von ungewöhnlich kräftiger poetischer Ausrüstung, aber von der Kraft ethischer Selbstzucht zu seinem und seiner Dichtung Unheil in auffallender Weise verlassen; ein Lyriker und Balladendichter, dem die Poesie wie nur den Echtesten inneres Erleben, zwingende Naturnotwendigkeit war, dem zur Größe eben nur das fehlte, was dem Dichter allein die Größe gibt: die Macht einer ernsten, vom ethischen Willen durchgearbeiteten und auf die Höhe gestellten Persönlichkeit. An ungezügelter Kraft, an ungemachter Natürlichkeit, an Lebenswahrheit fehlte es seinen Gedichten nicht und mit der äußeren Form nahm er es so gewissenhaft wie möglich; welch' starke Wirkungen er zu erzielen wußte, empfindet man heute noch, auch wenn man nur seine „Lenore" ins Auge faßt. Aber innerlich sind die wenigsten seiner Gedichte durchgeschafft und durchgeformt, und die Spuren seines vergeblichen

kampfes um persönlichen ethischen Halt verleugnen sich auch in seiner Poesie nicht. Schillers vielgescholtene Kritik „über Bürgers Gedichte", die Bürger selbst aufs tötlichste verletzt hat, erklärt sich leicht aus Schillers im Ästhetischen teilweiser verwandter, aber im Ethischen um so mehr entgegengesetzter Natur, muß aber leider in allem wesentlichen zu recht bestehen bleiben.

In ganz anderer Weise als mit Klopstock, aber fast gleichzeitig kündigte sich ein Neues an mit Winkelmann und Lessing. Hier war es nicht wie bei Klopstock die angeborene poetische Schöpferkraft der Dichterpersönlichkeit, was vom Alten sich losrang und Neues anbahnte, vielmehr die im weitesten Sinne wissenschaftliche Tätigkeit in Anwendung auf Kunst und Literatur — teils wissenschaftliche Intuition, teils sondernde Kritik; hieraus erst entwickelte sich bei Lessing auf einem bestimmten Gebiete, auf dem des Dramas, auch eine positiv produktive Leistung, die Neues begründete und allerdings ein gewisses Maß von schöpferischer Begabung notwendig voraussetzt. Und im Unterschied von Klopstocks ausgesprochen deutschnationaler Richtung handelte es sich hier, trotz persönlich deutschen Gehaltes, für die bewußten Bemühungen um die Kunstform doch mehr um ein wirkliches Verständnis der Antike im Gegensatz zu Gottscheds französisch gefälschter Auffassung des Klassischen; mit Winkelmann und Lessing beginnt der Klassizismus im engeren Sinne und damit wieder ein Umweg, auf dem für die deutsche Literatur zwar manches gewonnen, aber auch manches verpaßt und verschoben wurde.

Der Irrtum Johann Joachim Winkelmanns, des deutschen Wiederentdeckers der antiken Kunst, des Begründers unserer Archäologie und Kunstgeschichte, des stilvollen deutschen Prosaikers — der Winkelmannsche Irrtum, der heute noch nicht ganz

überwunden ist, war: das Kunstideal des klassischen Altertums, das überdies als ein durchaus einheitliches betrachtet wurde, habe nicht nur seine hohe Bedeutung und seinen besonderen Wert in sich, könne nicht nur unter gewissen Umständen befruchtend und anregend auch auf andere Zeiten und Völker und deren Kunst wirken — es sei vielmehr als solches das absolute Kunstideal, für alle Zeiten und Völker; auch die deutsche Kunst und Poesie müsse in diesem Ideal ihr erstes und letztes Heil suchen, und das antike Formprinzip, nur richtig gefaßt, müsse sich ohne weiteres auch auf deutsche Kunst, deutsche Poesie übertragen lassen. Dieser Irrtum ist derselbe, der seinerzeit schon der Renaissance Karls d. Gr. und später dem deutschen Humanismus zu Grunde lag; er mußte allemal erst wieder überwunden werden, wenn die Entwicklung des deutschen Geistes auf seiner eigenen Bahn weiterschreiten sollte. Und was im besonderen die deutsche Poesie betrifft, so sind ihre dauernden Leistungen immer abseits von der Nachahmung des klassischen oder irgend eines fremden Ideals, höchstens durch sie in bedingtem Maße beeinflußt und etwa bereichert, aus dem eigenen nationalen Boden gewachsen — genau wie die griechische Kunst selbst die Wurzeln ihrer Kraft nur eben in ihrem eigenen nationalen Boden hat, während die römische ihre Schwäche eben darin und soweit hat, daß und soweit sie Nachahmung der griechischen ist. Und zur zeitweiligen Schwäche wurde der Winkelmannsche Irrtum auch der seit Klopstock neu aufwachsenden deutschen Nationalliteratur, wenngleich der auf diesem Irrtum ruhende Klassizismus geraume Zeit als die besondere Stärke unserer Klassiker gepriesen wurde.

Lessing war dem Irrtum nicht so unbedingt verschrieben wie Winkelmann und später eine Zeit lang auch Goethe, aber er fand wenigstens eine Schranke an ihm. Die ganze Natur des fünf Jahre nach Klopstock in Kamenz geborenen obersächsischen Pfarrerssohns Gotthold Ephraim Lessing war zu kritisch und rastlos

angelegt, als daß er sich einer noch so scheinbaren Doktrin für irgendwelche Dauer hätte verschreiben und sich nur auch zeitweilig bei ihr hätte beruhigen können. Auch sein äußerer Lebensgang war im Grunde von dieser kritischen Rastlosigkeit bestimmt, deren einziges Pathos das Suchen nach Wahrheit, aber eben das Suchen war. Schon auf der Meißner Fürstenschule regte sich in dem rasch voraneilenden Schüler dergleichen, der Leipziger und Wittenberger Student hielt es bei keiner Wissenschaft länger aus, als bis ihn eine andere interessierte, und strebte in frühzeitigem Drang von den Büchern weg ins Leben und aufs Theater; der Berliner und Hamburger Literat führte seine kritische Feder wieder von einer Wissenschaft zur andern, langte aber immer wieder bei der Bühne und bei der Dramaturgie an — und drunterhinein, in der vielleicht glücklichsten Zeit seines Lebens, in den fünf Jahren, die er von 1760 an als Gouvernementssekretär in Breslau zubrachte, versuchte er es auch wieder mit dem bewegten Leben des Krieges und der großen Welt; und als er verhältnismäßig spät, im reifen Mannesalter eine scheinbar dauernde Lebensstellung als Bibliothekar in Wolfenbüttel und endlich auch ein kurzes häusliches Glück gefunden hatte, da gab's doch keine Rast und Ruhe, und das anererbte Theologenblut, das in dem vielseitigen Kritiker mit neuer Stärke sich regte, schuf ihm die letzten, zum Teil bitteren Kämpfe seines Lebens, bis endlich dem Zweiundfünfzigjährigen ein schneller Tod die Rast brachte — in Braunschweig im Frühjahr 1781, als eben Schiller sich anschickte, die dramatische Erbschaft des Kritikers Lessing mit andersgearteter Macht der dichterischen Schöpferkraft anzutreten.

Lessing ging zunächst von Gottsched und den Franzosen aus, in ihren Geleisen ging er längere Zeit mit seinen dramatischen Versuchen, und auf der unter Gottscheds Patronat stehenden Bühne der Neuberin in Leipzig erzielte er seine ersten dramatischen Erfolge. Auch seine Jugendlyrik, die er ohne eigentliches lyrisches Talent mehr als poetische Stilübung betrieb, unterschied sich nicht von der bisher gangbaren Lyrik. Aber in fortwährendem Experimentieren und Kritisieren löste er sich bald praktisch und theoretisch von der Gottschedischen und französischen Autorität los; auch die Antike war ihm keineswegs die absolute Autorität wie einem Winkelmann, sie war ihm nur eine Autorität, auf der er zunächst einmal fußte, um kritisches Licht in den ästhetischen Wirrwarr der Zeit zu bringen und wenigstens einmal mit der Pseudoklassizität der Franzosen aufzuräumen, indem er ihr die wahre Klassizität gegenüberzustellen suchte. Allerdings war ihm das, was ihm als das echte Klassische erschien, eine Schranke auch für seine Kritik; das geringere Maß von Intuition und das gute Stück Gelehrtennatur, das in ihm lag, wies ihn mehr auf das verständige Feststellen und kritische Sondern als auf das Zusammenschauen des mit Unrecht Getrennten, auf positiv schöpferisches Wiederanknüpfen der zerrissenen Fäden nationalen Lebens. Trotzdem blieb er nicht bei der Antike stehen: im Kampf gegen den Pseudoklassizismus der Franzosen holte er Hilfstruppen in England und bei Shakespeare; und der männlich trotzige deutsche Geist, der abgesehen von jeder Theorie im Kern seiner Persönlichkeit lebte, gab sowohl seiner Kritik als seinen reifen dramatischen Werken ein gut deutsches Rückgrat. Das Nationale gebärdete sich bei ihm

nicht so lebhaft patriotisch begeistert wie bei Klopstock und seinen Anhängern, es rief nicht so laut und hängte sich nicht ans Stoffliche; aber es war da in einer trockenen Herbigkeit als etwas Selbstverständliches, zu Lessings ganzem persönlichen Wesen Gehöriges. Der Verfasser der „Minna von Barnhelm" war weder ein sächsischer oder preußischer Partikularpatriot, noch ein wässeriger Kosmopolit, sondern ein unerschrockener deutscher Mann, der allerdings über die Schlagbäume seiner Zeit hinausschaute und auch an den politischen und sozialen Zuständen seiner Nation Kritik übte wie an den literarischen. Seine „Literaturbriefe" und verwandte kritische Äußerungen versuchten zuerst grundsätzlich und in überlegenem Geiste mit dem ganzen literarischen Schlendrian zu brechen, über den auch die Zürcher Gegner Gottscheds nicht gründlich hinausgekommen waren. Sein „Laokoon", das Erzeugnis seiner frischen Breslauer Zeit, ist zwar noch etwas unfrei gegenüber der antiken Autorität und er kann für uns im einzelnen keine zulängliche ästhetische Erkenntnisquelle mehr sein; aber dennoch hat Lessing in diesem Werke „die Grenzen der Malerei und Poesie", was das Wesentliche und Grundsätzliche betrifft, in ein für allemal gültiger Weise gezogen und damit an ein Grundübel alles bisherigen Poesiebetriebs das Messer gelegt, an das Schildern und Beschreiben. Tatsächlich ist ja dieses Krebsgeschwür immer von Zeit zu Zeit wieder nachgewachsen, bis auf die neueste Zeit und immer als ein Zeichen poetischer Unfähigkeit; aber vor Lessing hatte man das Übel gar nicht einmal erkannt, ja für normale Gesundheitsblüte gehalten, und seither darf und muß man den „Laokoon" als ein ästhetisches A-B-C-Buch immer wieder den

schlechten Schülern vor die Nase halten, welche nicht begreifen können oder wollen, daß die Poesie sich selbst aufgibt, wenn sie im Malen und Beschreiben mit der bildenden Kunst wetteifern will. Sodann ist Lessing mit seiner „Hamburgischen Dramaturgie" der eigentliche Schöpfer der deutschen Dramaturgie geworden, sofern er sich nicht damit begnügte, die Schauspieler des Hamburger „Nationaltheaters" zu kritisieren und etwa auch noch an den aufgeführten Dramen Kritik zu üben, vielmehr in der Untersuchung dieser Dramen und ihrer Vergleichung mit anderen das Wesen des Dramas und zwar im besonderen des deutschen Dramas zu finden suchte. Allerdings hat er dabei nicht an die deutschen Anfänge des 16. Jahrhunderts angeknüpft — dieser Faden war für ihn nicht mehr zu finden; er ist von den Franzosen ausgegangen und hat ehrlich und unbefangen verwendet, was von ihnen technisch zu lernen war. Aber er hat mit dem Blick auf das griechische Drama und auf Shakespeare alles auszuscheiden gesucht, was spezifisch französische Art und französischer Irrtum war, was dem deutschen Geiste nicht gemäß sein konnte. Wohl hat er dabei der Autorität des Aristoteles mehr Bedeutung eingeräumt, als uns billig scheinen kann, aber es war ihm dabei eben in erster Linie darum zu tun, die Autorität des französisierten Aristoteles in Deutschland durch Aristoteles selbst zu brechen; und so wenig einwandsfrei uns auch seine Auffassung des Aristoteles selbst und namentlich seine auf deren Grund gewonnene Auffassung des Tragischen erscheinen mag: die Grundlagen für ein richtiges Verständnis der dramatischen Kunst und ihrer Gesetze sind in der „Hamburgischen Dramaturgie" so solid gelegt, und im

einzelnen findet sich in ihr eine solche Fülle treffender Untersuchungen und Beobachtungen und fruchtbarer Gesichtspunkte, daß dieses Buch heute noch keineswegs veraltet ist. Mit ihm und mit Lessings drei reifen Dramen, mit „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" und „Nathan dem Weisen" beginnt denn auch tatsächlich das deutsche Drama in unserem heutigen Sinne, wie die neuere deutsche Lyrik mit Klopstock beginnt; auf sie vor allem gründet sich heute noch Lessings Geltung als Klassiker, denn sie sind neben Goethe und Schiller das, was aus der Klassikerzeit noch am meisten lebendig wirkt. „Miß Sara Sampson" gehört noch nicht in diese Reihe, denn dieses Drama hat mehr nur seine geschichtliche Bedeutung als das Zeugnis der entscheidenden Wendung Lessings vom französisch-gottschedischen zum englischen Drama und als der erste beachtenswerte, wenn auch noch mißlungene Versuch eines deutschen „bürgerlichen Dramas". Aber „Minna von Barnhelm" ist heute noch ein vollgültiges deutsches Lustspiel, das erste seiner Gattung, das leider bis heute noch wenig echte und die Gattung wirklich weiterbildende Nachfolger gefunden hat. Und wenn in irgend einem Drama Lessings deutlich zu erkennen ist, daß er eben doch, wenigstens auf dramatischem Gebiete, mehr schöpferischer Dichter war, als er selber zugeben wollte, so ist es dieses Drama. Denn es ist in seinem wesentlichen Gehalt nicht erdacht oder irgend einem fremden Muster nachgeahmt, sondern es ist erlebt und insofern echt poetischen Ursprungs — innerlich erlebt natürlich, wenn auch allerlei äußere Erlebnisse und Beobachtungen aus Lessings Breslauer Zeit, aus der Zeit vor und nach dem Schluß des siebenjährigen Krieges,

Motive für Handlung und Charaktere gegeben haben. Die ganze Auffassung der Welt und des Zeitlebens, von der das Drama getragen ist, ist persönlich. Bei aller kritischen Stellung, die Lessing hier zum Krieg überhaupt und im besonderen zum siebenjährigen Krieg einnimmt, sowenig er der blinde Bewunderer des Friedericianischen Regiments oder gar der preußische Patriot ist, zu dem man ihn schon hat machen wollen, so scharf tritt seine männlich streitbare, schroff ehrliebende Natur, das Soldatische in seinem Wesen heraus; und wo hätte er im Grund in jener Zeit poetisch anregende Männlichkeit als Ausdruck für seine eigene finden sollen als bei den Soldaten und namentlich den Offizieren Friedrichs d. Gr., die nicht nur den Mut hatten, in seinen Schlachten zu sterben, sondern auch den Mut, dem König gelegentlich die Wahrheit zu sagen und ihm den Degen vor die Füße zu werfen? Was waren daneben und unter diesem Gesichtspunkt die Philister der Literatur und Wissenschaft, der Schöngeisterei und philosophischen Aufklärung oder des bürgerlichen Alltagslebens? Und der persönliche Patriotismus Lessings, der sich in seinem Drama kundgibt, liegt nicht in einer bestimmten politischen Stellungnahme, sondern es ist einfach deutscher Patriotismus, der deutsche Geist, der durch das Ganze geht, das nationale Selbstbewußtsein, das deutsche Art allem Fremden gegenüberstellt und behauptet. Die allgemeine Weltauffassung aber ist in „Minna von Barnhelm" durchweg die eines in jeder Hinsicht unabhängigen Geistes, eines mutigen Mannes, dem Freiheit und Wahrheit über alles geht, eines Mannes, der auch dem gegenüber, was gerade allen imponiert, nur zweifelnd bewundert und bewundernd zweifelt — und der im übrigen

Humor genug hat, um zu sehen und darzustellen, daß auch dem Wichtigsten und Größten, was der Mensch erleben kann, das Bagatell sich anheftet, daß umgekehrt auch die kleinen persönlichen Leiden, Freuden und Torheiten des armen Menschen ein Faden im Einschlag des großen Weltgewebes sind — und daß aus beidem nicht nur die Tragik des Lebens, sondern auch seine reinste Komik sich webt. In dieser Beziehung haben wir hier eine wirkliche Komödie hohen Stils, deren Humor sich nicht aus den kleinen Verkehrtheiten der alltäglichen Philisterei, sondern aus den großen Widersprüchen des Weltlebens und den damit zusammenhängenden Widersprüchen der Menschennatur entwickelt — in einer weltgeschichtlichen Situation wie die am Ende des siebenjährigen Krieges, die in mehr als einer Hinsicht für typisch gelten kann. Dazu kommt, daß wir nun nicht mehr, wie in den früheren Anfängen des deutschen Dramas, nur ein gespieltes Epos oder gespielte Narrenlust vor uns haben — vielmehr wird der komische Widerspruch in einer festgefügten und straffgeführten dramatischen Handlung vor unsre Anschauung gebracht, mit einer Sicherheit, die heute noch unübertroffen dasteht. Und in diese Handlung sind die Charaktere nicht lose hineingeworfen, sie sind vielmehr die eigentlichen Träger der Handlung, aus denen sie mit Notwendigkeit herauswächst; die Charaktere selbst aber haben Fleisch und Blut, sind innerlich wahr und echt, Individuen und Typen zugleich, klar gestaltet und fest umrissen; nur muß man sie freilich richtig zu fassen wissen, wie ihr Schöpfer sie hingestellt hat, muß namentlich Tellheim und Minna in ihrem inneren Humor begreifen und schauspielerisch darstellen, statt die sentimentalen verschrobenen Puppen

aus ihnen zu machen, die in der Phantasie von Schulmeistern und leider auch oft genug noch auf der Bühne stehen. Nimmt man zu dem allem noch die dramatische Sprache, die Lessing hier mit einer über alles Bisherige hinausgehenden Schlagkraft und Sicherheit handhabt, so versteht man, daß mit „Minna von Barnhelm" nicht nur das deutsche Lustspiel, sondern überhaupt das deutsche Drama als wirkliches Drama beginnt, nicht nur literaturgeschichtlich, sondern in heute noch anhaltender lebendiger Wirkung. Neben dieser Komödie tut die Tragödie Lessings „Emilia Galotti" nicht mehr ganz dieselbe klassische Wirkung. Zwar kann ihre dramatische Komposition und gesamte Technik, von der vorzüglichen Exposition bis an die Katastrophe hin, noch heute als ein Muster gelten, es ist alles bis ins einzelne hinein, fast noch mehr als in „Minna von Barnhelm", niet- und nagelfest, sorgfältig vorbereitet und konsequent durchgeführt; und auch wenn man das Drama als eine sozialethische Anklageschrift betrachtet, die unter den sozialen und politischen Formen der Zeit menschliche Nichtswürdigkeiten und heillose Zustände auch anderer Zeiten mit anderen Formen trifft, so wirkt die Anklage einschneidend genug, und dies um so mehr, als Emilia im letzten Grunde nicht durch die äußerlich brutale Gewalt des Despotismus, sondern durch die alles durchseuchende Verführungskraft einer übermächtigen sozialen und sittlichen Verderbnis innerlich gebrochen und vernichtet wird. Freilich geht Emilia letzten Endes doch an sich selber zu Grunde, und darin läge auch eine tragische Wirkung begründet. Aber einmal ist eben dieses Moment nicht so stark herausgearbeitet, daß es auch dem minder geschärften Auge klar genug sein

müßte; sodann hat Lessing seiner Emilia zu wenig innere Widerstandskraft geliehen, als daß ihr endliches Zerbrechen uns genugsam tragisch ergreifen könnte, auch der Prinz enthüllt sich am Ende zu sehr als ein Lump, für den der Dolch der Tragödie zu gut ist, und die ganze wie selbstverständliche Wehrlosigkeit auch eines Mannes wie Odoardo, sobald er der Despotenwillkür gegenübersteht, entspricht zwar dem Empfinden der Zeit und vervollständigt die Heillosigkeit der angeklagten Zustände, trägt aber auch dazu bei, unser heutiges Empfinden zu erkälten. Endlich aber, und das ist das Gefährlichste, hat dem kunstverständigen Dramatiker in der Katastrophe das Maß von schöpferischer Dichterkraft versagt, das er gerade hier gebraucht hätte, um nicht nur zur Not verstandesmäßig zu überreden, sondern unmittelbar durch Anschauung und Stimmung zu überzeugen; dem Lessing, der eben einmal kein Volldichter und namentlich kein Lyriker war, fehlten hier die einfachen und wahren Naturlaute, die im stande gewesen wären, auch unter den gegebenen Voraussetzungen noch die Notwendigkeit dieser Katastrophe einleuchtend zu machen. Das alles hängt auch damit zusammen, daß „Emilia Galotti" nicht in dem Maße von Lessing innerlich erlebt war und sein konnte wie „Minna von Barnhelm". Mehr Persönliches und Erlebtes kam dagegen wieder im „Nathan" zur Aussprache. Lessing war durch die Herausgabe der sogenannten „Wolfenbüttler Fragmente" in theologische Händel geraten, die ihrem Gegenstand und sachlichen Inhalt nach heute so gut veraltet sind wie seine früheren philologischen und antiquarischen Fehden; daß er diesmal gerade an die Orthodoxen als Gegner geriet, war Zufall, denn er hegte gegen die

Orthodoxie keine stärkere Abneigung als gegen die „liebliche Quintessenz" der landläufigen Aufklärung und die „neumodische Theologie", seine Tendenz ging viel weiter als die des vulgären Rationalismus, er suchte Dinge schon religionsgeschichtlich zu begreifen, um die sich andere noch eng rationalistisch schlugen, und mit der Veröffentlichung der Reimarus'schen Fragmente hatte er im Grunde nur eine ehrliche Diskussion in Gang bringen wollen, die ihm weiter zu führen schien. Aber man kam ihm mit unehrlichen Waffen, und das brachte ihn allezeit so in Harnisch, daß er rücksichtslos drein und gelegentlich auch daneben schlug, so auch in den Schriften, die man unter dem Namen „Anti-Götze" zusammenzufassen pflegt. Das Ende war, daß man die Staatsgewalt gegen ihn in Bewegung setzte, und nun flüchtete er sich, um doch nicht schweigen zu müssen, auf seine „alte Kanzel", das Theater — aus unmittelbaren Lebensstimmungen heraus ist „Nathan der Weise" entstanden. Die Zeit, da man dieses Schauspiel als einen Angriff auf das Christentum betrachtete, ist wohl vorbei, eher faßt man es noch als eine Schutzschrift für das Judentum oder als eine allgemeine religiöse Toleranzpredigt. Daß es nichts von dem allem ist, sollte jedem klar sein, der Nathans Erzählung von den drei Ringen anders als nur oberflächlich gelesen und sich die verschiedenen Charaktere, welche die verschiedenen Religionsauffassungen vertreten, etwas schärfer ins Auge gefaßt hat. Die Frage nach der ausschließlichen religiösen Echtheit irgend einer vorhandenen positiven Religion wird allerdings kurzerhand beiseite geschoben, und wenn man dieses Negative mit dem Ausdruck „Toleranz" bezeichnen will, mag's ja sein — ge-

sagt ist damit wenig. Der Nachdruck aber liegt darauf, daß der Mensch als solcher in jeder beliebigen unter den historisch gegebenen Religionsformen seine ethisch-religiöse Kraft erst zu erproben habe, wenn er nicht ein „betrogener Betrüger" sein wolle; und daß im übrigen auch für eine religiöse Weiterentwicklung der Menschheit über die historisch gegebenen Religionen hinaus noch nicht aller Tage Abend sei, daß vielmehr „bei Kindes-Kindeskindern", „über tausend tausend Jahre" die lebendige ethisch-religiöse Kraft in der Menschheit noch ungeahntes Neues werde schaffen können. Daß der Hauptträger dieser Erkenntnis ein Jude ist, ergibt sich teils sehr einfach aus dem Rohstoff des Dramas, der Novelle des Boccaccio, in der eben einmal ein Jude mit einer Erzählung von drei Ringen gegeben war; teils ist es bei der damaligen Stellung des Judentums nur begreiflich, daß Lessing keinen Anlaß fand, den von seinem Stoff gegebenen Juden durch einen Vertreter einer andern Religion zu ersetzen, vielmehr konnte er glauben, durch den Mund des sonst verachteten Juden um so eindringlicher zu seinen Zeitgenossen zu reden. Er konnte nicht ahnen, daß das Judentum in hundert Jahren eine Macht in Deutschland sein und es vorteilhaft finden werde, aus dem „Nathan" eine Verherrlichung des Judentums herauszulesen, an die Lessing niemals gedacht hat. Wie verschieden sich „die Kraft des Steins in seinem Ring" bei einem jeden äußert, das eben ist der geistige Inhalt auch der dramatischen Handlung und ihrer Charaktere; die Mißbildungen auf dem Boden des Christentums hat Lessing in dem „dicken roten freundlichen Prälaten" und der guten beschränkten Daja nicht mit aufklärerischem Eifer oder christentumsfeindlicher Ma-

lice, sondern mit humoristischer Milde dargestellt, in dem Tempelherrn hat er ein ganz erquickliches Bild eines ehrlichen Deutschen und „plumpen Schwaben" geschaffen, der sich in jugendlichem Ungestüm erst zur geistigen Freiheit hindurchringt, und Recha ist ihm unter der Hand zu einem hübschen Exempel davon geraten, welch duftlose und langweilige Mädchenblüten eine Pädagogik hervortreibt, die aufklärerisch anerziehen will, was nur in der Erfahrung des Lebens persönlich errungen werden kann. Als Drama betrachtet ist der „Nathan" nicht von der straffen Geschlossenheit wie Lessings zwei andere reife Dramen, aber in einer neuen dramatischen Kunstform knüpft er doch wieder an den Geist des Dramas im 16. Jahrhundert an: er ist das dramatische Denkmal der Seite in Lessings Tätigkeit, in welcher alles Gute und Notwendige der sogenannten „Aufklärung" des 18. Jahrhunderts sich energisch zusammenfaßt — nicht ganz ohne ihre bloß verständigen Schwächen, aber nicht von ihnen ins Kleinliche und Dürre gezogen. Das unbestechliche, vor keiner Autorität Halt machende Wahrheitsverlangen, das kein Ergebnis scheut — diese uns heute unerläßlich scheinende Voraussetzung für alle wirkliche Erkenntnis und wissenschaftliche Forschung — das ist das verlorene Erbe Luthers aus seiner besten Zeit, das Lessing wieder auffand und antrat zum Trotz allen denen, welche Luthers Nachfolger zu sein vermeinten, wenn sie, statt weiterzuschreiten auf der von ihm nur erst betretenen Bahn, hinter ihn zurückgingen. Dieses Erbe Luthers war freilich nur ein Teil seines Gesamterbes, es galt auch noch andere Stücke des Erbes wieder hervorzuholen; aber dieses Stück wenigstens dem deutschen Geist wieder gewonnen zu haben,

das ist im 18. Jahrhundert kaum eines anderen Verdienst so sehr wie das Lessings.

Daß Lessing außer Goethe und Schiller heute noch der lebendigste unter unsern „Klassikern" ist, wird sich nicht bestreiten lassen — nahezu tot dagegen ist Wieland. Unendlich populär zu seiner Zeit, von der Nachwelt im Büchergestell der Literaturgeschichte glänzend untergebracht ist der Name Christoph Martin Wieland doch heute nicht viel mehr als ein Name, den man kennt und nennt und im übrigen auf sich beruhen läßt. Zu den ihre Zeit weiterführenden Geistern gehörte er nicht, er war nur ein seine Zeit begleitender Geist, der ihrer besseren Durchschnittsbildung gab, was sie geistreich unterhielt, ihren Form- und Stilgeschmack allerdings verfeinerte, aber tiefere Bedürfnisse unberührt ließ oder fälschte. Ein beweglicher Schwabe aus Biberacher Patriziergeschlecht, 1733 geboren, durchlief und begleitete er die ganze geistige Entwicklung seiner Periode von Klopstock bis zur Romantik und zur deutschen Erhebung von 1813, bei deren Beginn er starb — mit großer Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit, liebenswürdig und geistreich, weltmännisch und fein, heiter und lebensfreudig, mit einem leichten Zug ins Philosophische, aber ohne Tiefe und originalen Gehalt der Persönlichkeit, als Dichter ein starkes Formtalent von immerhin mäßiger Gestaltungskraft, ein gutartiger Mensch von einer bis ins Frivole gehenden Läßlichkeit, ein behaglicher, oft höchst amüsanter Spötter, im Alter ein angenehmer Literaturgreis. Zuerst, in der Zeit, da er den jungen Klopstock im Bodmerschen Hause in Zürich abgelöst hatte, schrieb er in Klopstocks Manier, aber in einem pietistisch-frömmelnden Tone, durch den er

sich eine scharfe Rüge Lessings in den „Literaturbriefen" zuzog; nachher, als Ratsherr in seiner Vaterstadt, kam der Vielleser immer tiefer in die französische Manier und schlug nun jenen Ton an, den er auch später nicht mehr ganz los wurde und der ihm vor allem den Abscheu des Göttinger „Hains" zuzog: man tut Wieland kein Unrecht, wenn man diesen Ton frivol, lüstern, schlüpfrig nennt; daß er dem Geschmack der sogenannten gebildeten Gesellschaft in jener Zeit entsprach, macht die Sache nicht besser, und einen frivolen Zeitgeschmack zu fördern, ist noch nie Sache der Großen in der Literatur gewesen. Ob Wieland überhaupt unter die „Klassiker" gekommen wäre, wenn ihn sein Stern nicht nach Weimar geführt hätte, ist fraglich; als er, 1772, dorthin kam, stand er freilich schon am Schwabenalter, war reifer und maßvoller geworden und bestrebte sich jetzt, den Gehalt seiner Schriften pädagogisch-philosophisch zu vertiefen, ohne doch im Grunde tiefer zu dringen, als die Aufklärungsphilosophie der Zeit überhaupt grub: ein mit einem Aufguß griechischer Philosopheme angerührter Mischmasch von gesundem Menschenverstand und sinnlicher Heiterkeit des Lebensgenusses, immer noch mehr nach französischer oder auch englischer als nach deutscher Art angerichtet — das war die „Philosophie der Grazien", die er, allerdings nicht ungraziös, verkündigte. Aber auch in dem Gewande des Weisen und Erziehers fiel er gerne wieder in seinen früheren Ton zurück, und wenn er in dem französelnd-griechelnden Roman „Agathon" und sonst über das sinnlich Prickelnde den Schleier des Moralisierens wirft, so macht er auch dadurch nichts besser, erzielt höchstens einige Langeweile; ein andermal ließ er sich auch wieder

recht ungeniert gehen und unter seinen kleineren erzählenden Dichtungen zeichnet sich die vielgerühmte „Musarion" doch nur durch formelle Vorzüge vor anderen lockeren und seichten Geschichtchen aus. In Weimar gründete er den „Teutschen Merkur" und der literarische Einfluß, den er durch diese Zeitschrift übte, hat jedenfalls auch sein gut Teil dazu beigetragen, ihm unter die Ersten der Zeit zu verhelfen. Im „Teutschen Merkur" erschienen auch die beiden Werke Wielands, die man am ehesten heute noch liest, der satirische Roman „Die Abderiten", dessen Satire uns freilich zuweilen auch matter erscheinen will als den Zeitgenossen, und der französisch-romantisch anmutende „Oberon". Dieses Heldengedicht hat allen Reiz der Form, der seinem Verfasser zu Gebot stand, und die Art, wie Wieland hier in seinen mit völliger Freiheit behandelten Stanzen den Rhythmus deutsch macht, ist nicht genug anzuerkennen und darf ihm als eines seiner Hauptverdienste angerechnet werden. Auf dem Gebiete der äußeren Form, der Sprache und des Stiles sind diese überhaupt zu suchen, und wenn man schon den einen Klassiker nennen will, der in einer bedeutungsvollen Zeit die sprachliche Form vorwärts geschnellt und beweglicher gemacht hat, so darf man auch den sprachsicheren und formgewandten Schwaben Wieland unter unsern Klassikern stehen lassen. Aber dem Geist und Gehalt nach gingen seine Wirkungen wenig über die Zeit hinaus, und wer vornehmlich der Unterhaltung seiner Zeit dient, wenn auch noch so bedeutend und geistreich, um den pflegen sich spätere Zeiten nicht mehr viel zu kümmern. Übrigens darf Wieland keineswegs, wie man da und dort zu wähnen scheint, als typisch für schwäbische Geistesart gelten: ihre

leichteren und flotteren Seiten weist er wohl auf, aber erst wenn man Schiller hinzunimmt und dann noch Uhland und Mörike, hat man das geistige Wesen dieser Art ganz beisammen.

Zwanzig Jahre jünger als Klopstock, fünf Jahre älter als Goethe war der Ostpreuße Johann Gottfried Herder, im Todesjahr Klopstocks ist er gestorben — und von Klopstock zum jungen Goethe leitet der Herdersche Geist. So flach Wielands Wirkungen sind, so tief gehen die Herders, so wenig deutsch jener dem Gehalte nach ist, so grunddeutsch ist Herder. Gibt man sich aber Rechenschaft von seinen Wirkungen als Klassiker, so stößt man auf eigentümliche Beobachtungen: gelesen werden seine Schriften — vom „Cid" und etwa noch den „Volksliedern" und einigen eigenen Gedichten Herders abgesehen — heutzutage kaum mehr, wenigstens nicht außerhalb der fachmännisch literarischen Kreise, und in diesen nicht allzu eifrig; auch zu seiner Zeit hat er im Grunde nicht wie die andern auf breitere Schichten der Nation gewirkt, sondern mehr nur auf einzelne hervorragende Geister, Goethe obenan, und auf literarische Kreise — durch diese eine Zeit lang allerdings sehr stark und zeitlich weit hinaus, aber eben mehr mittelbar und dem Geiste nach, als unmittelbar durch seine Werke. Und die Persönlichkeit, die sich in diesen aussprach, war nicht die eines Dichters im vollen Sinn: so unerschöpflich Herders Gedanken und Anschauungen quollen, so stark persönlich alles empfunden war — die Fähigkeit, den inneren Gehalt zu selbständigen, in sich fertigen Kunstwerken zu gestalten, war ihm nicht in zureichendem Maße verliehen; nur dazu, vorhandene poetische Kunstwerke mit der feinsten

Empfindung aufzufassen und zu erläutern, übersetzend und bearbeitend wiederzugeben, reichte seine poetische Ausrüstung. Er war auch kein Kritiker in der Art Lessings: das Sondern und Scheiden war weniger seine Sache als das Zusammenschauen, und hierin war er Lessing überlegen; aber sein Schauen ergoß sich bei aller Tiefe so ins Weite, drängte so rastlos eine Anschauung aus der andern hervor, daß er wohl an gewissen Punkten zu kräftiger Zusammenfassung einer Ideengruppe kam, aus der Licht sich ergoß, aber nicht leicht zu einem Abschluß, zu scharf in sich abgegrenzten, als runde Einzelwerke ausgestalteten schriftstellerischen Schöpfungen — das, nicht die Gedankentiefe allein ist's, was Herders Schriften oft so schwer lesbar macht. Nicht einen Dichter und Gestalter, nicht einen Kritiker im strengen Sinn darf man ihn nennen, sondern einen Seher — ein solcher aber wird nicht leicht fertig, weiß auch sein Schauen nicht immer klar genug für andere hinzustellen, wenn ihm nicht zugleich die volle dichterische Gestaltungskraft verliehen ist. Mit dem Auge des Sehers aber schaute er sich eine „Philosophie der Geschichte der Menschheit" zusammen und suchte die Zusammenhänge zu erfassen, in denen Natur und Geist im Laufe der Zeiten zum echt Menschlichen sich auswirken wollen; mit dem Auge des Sehers erfaßte er das Wesen der Poesie so klar wie keiner vor ihm, und im Anschluß an den Gedanken des freilich noch ziemlich unklaren Hamann ging er der Poesie als der „Muttersprache des menschlichen Geschlechtes" überallhin nach, wo sie sich in ihrem eigentlichen Wesen auftut, suchte die Zusammenhänge von Sprache und Poesie bis in ihre letzten Gründe zu verfolgen und

ebenso die inneren Zusammenhänge der Poesie selbst über die Grenzen der Zeiten und Völker hinüber. Aber mit demselben Seherauge, mit dem er so ins Weite streifte und das Getrennte zusammenschaute, wußte er auch ins Enge zu bringen, was andern Augen ins Unbestimmte zerfloß und auch seither immer wieder zu zerfließen droht: daß alles Große und Echte in der Menschheit und vor allem auch alle große und echte Kunst und Poesie aus nationalem Boden sproßt, seine nationale Beschränktheit, Bedingtheit und Individualität hat und nur in Kraft dieser nationalen Wurzelechtheit zu weltbedeutendem Baume wachsen kann — das war eine der fruchtbarsten Grunderkenntnisse Herders, in der ein wesentliches Stück seiner Bedeutung für seine Zeit und für die Zukunft ruht. Mit dieser Erkenntnis fand er den Rückweg zu der deutschen Vergangenheit, wies er der künftigen deutschen Entwicklung den allein heilbringenden Weg, setzte er sich freilich auch in Widerspruch mit dem einseitigen Klassizismus seiner Zeit und mit all den Richtungen, welche seither immer wieder vom nationalen Nährboden deutschen Geistes und deutscher Poesie abgeirrt sind. Schon als der junge Rigaer Gelehrte in seinen „Fragmenten, die neueste Literatur betreffend" und in seinen „Kritischen Wäldern" Ergänzungen zu Lessings Kritik zu geben suchte, nahm er Stellung gegen den Winkelmannschen Irrtum, der jene Grunderkenntnis verkannte; als er auf seiner Reise nach Frankreich sich mit dem ihm verwandten Rousseau auseinandersetzte, schied er energisch aus, was an Rousseau romanisch, gallisch war, übersetzte ihn sachlich ins Deutsche und prägte so erst das Rousseausche Schlagwort „Natur" zu dem Losungswort, das nun für

eine ganze Generation jugendlicher Geister in Deutschland leitend werden sollte. Dann in Straßburg traf er auf den jungen Goethe in einem Augenblick, der für diesen entscheidend war: in ihm erweckte er das Feuer „von deutscher Art und Kunst", das nun schaffend weiterzündete — seine mächtigsten Wirkungen hat Herder sozusagen durch Goethe geübt. Wenn er in der Stille seines Bückeburger Lebens sich in „die älteste Urkunde des Menschengeschlechts" vertiefte oder später den „Geist der hebräischen Poesie" zu fassen suchte, so tat er es mit deutscher Phantasie und deutschem Gemüt und im Widerspruch zu dem undeutsch Plattverständigen des landläufigen Rationalismus, deckte er Luthers echte Spuren wieder auf. In Weimar, wohin er Goethe gefolgt war, gab es längere Zeit ein frisches Zusammenwirken beider, in dem Herder selbst sich von manchen Verengungen wieder befreite, die ihn in Bückeburg angewandelt hatten; was aber später das Verhältnis zwischen beiden störte und löste, waren gewiß nicht bloß persönliche Gründe und Herders für den Umgang immer unbequemer werdender Charakter, sondern auch Goethes klassizistische Wendung, mit der sich Herders aufs Nationale und Volkstümliche drängende Geistesrichtung nicht befreunden konnte; auch der mit dem Klassizismus zusammenhängende ästhetische Formalismus, der das Ethische im Ästhetischen zeitweilig zu leicht nahm, war nicht nach Herders Geschmack. Er selbst geriet in dieser und in sonstiger Opposition gegen die Zeit freilich auch ins Maßlose und Schiefe, namentlich mit zunehmendem Alter und in allerlei Lebensverbitterungen, und es ist ein betrübtes Schauspiel, zu sehen, wie wenig sich am Ende Herder mit Goethe mehr verstand und mit Schiller, der ihm doch im ethischen Kern seines Wesens nahe genug stand. Aber was auch an Herders Gesamterscheinung zu wünschen übrig bleiben mag, so sehr auch sie zunächst neben der Goethes und Schillers in den Hintergrund treten mußte: sein Geist ist zum Glück lebendig geblieben über die Klassikerzeit hinaus, hat sich immer wieder geregt und wird sich immer wieder regen, wo es gilt, daß der deutsche Geist und die deutsche Poesie aus den Nachahmungen, aus den fremden Theorien und Idealen zur einfachen gesunden Natur, zum Rechte der dichterischen Individualität und namentlich zu den Kraftquellen nationalen und volksmäßigen Lebens zurücklenke.

Wie an Klopstock die Richtung des Göttinger „Hains", so schloß sich an Herder in seiner und Goethes Jugendzeit die literarische Bewegung an, die wir mit dem Namen „Sturm und Drang" zu bezeichnen gewohnt sind, jene unklar gärende Literaturrevolution, die wieder einmal deutsch sein wollte um jeden Preis, die sich mannigfach verirrte ins Rohe und Wilde einer maßlosen und übersteigerten, schließlich unnatürlich werdenden Natürlichkeit, aber in wirklich starken, auf Klarheit und Maß angelegten Naturen sich zum Großen klären und läutern konnte. Es stak viel Talent in diesem jungen Volk, das meist etwa in Goethes Alter oder etwas jünger war und dessen anerkannter Führer rasch der junge Goethe wurde; aber wenige von ihnen reisten ethisch und ästhetisch aus, manche blieben als Künstler an der Grenze des Dilettantismus; andere kamen ethisch in Zerrüttung, bei den meisten war es nur Schein mit der genialen Stärke der Persönlichkeit, auf welche so nachdrücklich gepocht wurde. Mochte der Livländer Reinhold Lenz mit seiner kranken Genialität sich noch so eifrig an Goethes Seite drängen, mochte der Landsmann Goethes Maximilian Klinger im Kern noch so viel volksmäßig gesunde Kraft besitzen, Goethes Darmstädter Mephistopheles Johann Heinrich Merck noch so

viel Geist und Kritik, mochten dem Maler Müller die verschiedensten Töne der Lyrik und eine Phantasie zu Gebot stehen, die sich an eine Faustdichtung wagen konnte, mochte der gewandte Thüringer Heinse sich mühen, der Sinnenbrunst die Schönheit abzugewinnen — es wollte bei keinem hinaufreichen auf jene Höhe, auf der nur groß angelegte Herrennaturen mit sicher reifender ethischer Kraft und ruhig sich klärender Weltanschauung anlangen. Auch der Schwabe Chr. Fr. Daniel Schubart, so manches bei ihm an seinen Landsmann Schiller anklingen mag, so viel kecke volkstümliche Kraft und deutscher Sinn in diesem unsteten Kopfe steckte — er hatte doch weder die Stärke des Talentes, noch die persönliche sittliche Zucht, um aus verschuldetem und unverschuldetem Unglück heraus irgendwo anders zu landen als in der Philisterei. Von anderen nicht zu reden! Wohl spürt man den deutschen Hauch des Herderschen Geistes in dem Ringen dieser Stürmer und Dränger, und das unterscheidet diese Literaturrevolution zu ihrem Vorteil von späteren ewig nach dem Ausland schielenden Bewegungen ähnlicher Art — aber alles in allem war auch hier doch mehr Gärung als dauernde Gestaltung, und für unsere heutige Betrachtung gibt das alles nur den Hintergrund, von dem sich die mächtigen Gestalten Goethes und Schillers abheben.

Tausend Zusammenhänge sind zu erkennen, welche Goethe und Schiller mit ihrer Zeit und deren Gesamtentwicklung verbinden und ebenso mit den anderen aus der Zeit hervorragenden Einzelpersönlichkeiten; aber in diesen Zusammenhängen mehr sehen zu wollen als die von außen kommenden Bedingungen, unter denen das Angeborene sich entfaltet, wäre verkehrt, und ohne Goethe und Schiller sprächen wir trotz alles anderen nicht von unserer klassischen Literatur, sie stellen die Geschichte dieser Literatur persönlich dar von ihrem ersten Auftreten bis zu Schillers Tod.

Dritter Abschnitt.

Goethe bis 1794.

Soweit sich die Erscheinung Goethes in den allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang einreihen läßt, schließt sie zunächst nicht an Winkelmann und Lessing an, sondern an Klopstock und Herder. Lessing hatte wohl auf den jungen Studenten befreiend gewirkt, und zu Winkelmann hatte er aus der Ferne mit Verehrung aufgesehen, während Wieland ihm niemals imponiert hat wie der Masse der Zeitgenossen. Was aber der junge Goethe eigentlich als Dichter war und bedeutete, dazu hat ihn teils die eigene Kraft produktiver Begabung gemacht, die in ihm wie in Klopstock selbständige Wege ging, der um Regeln sich nicht kümmernde einfache Drang, auszusprechen, was die eigene Seele erlebte — teils hat ihm der direkte Einfluß Herders in Straßburg die bewußte Richtung gegeben, die sein jugendlicher Geist unter den vorhandenen Möglichkeiten einschlug. Dies aber nicht so, daß ihm durch Herder von außen her eine bestimmte Richtung theoretisch aufgeredet worden wäre, vielmehr hat Herders persönlicher Einfluß nur das Eigene in Goethe geweckt und frei gemacht, ihm die Richtung zum Bewußtsein gebracht, nach der dieses Eigene drängte. Diese Richtung aber läßt sich kurzweg als die deutsche bezeichnen: die Herdersche Losung „Wahrheit und Natur" hieß für den jungen Goethe zugleich „deutsche Art und Kunst". Man darf nur Erwin von Steinbach, Götz von Berlichingen, Hans Sachs und das Volkslied, Faust und die Lutherbibel nennen, um klar zu machen, wie in des jungen

Goethe Seele der deutsche Geist wieder zurückgriff über die Jahrhunderte des Verfalls und der Öde, die Anknüpfung suchte an die deutsche Vergangenheit, dort wo die deutsche Geistes- und Literaturentwicklung mit dem 16. Jahrhundert gestanden und stehen geblieben war. Bis in die Form und Technik geht's: im „Götz" rumort der allerdings nur halb verstandene Shakespeare; in den Possen und Satiren, die für den jungen Goethe und für die deutsche Literatur mehr bedeuten, als man gewöhnlich annimmt, regt sich Hans Sachs und die volkstümliche einfache Technik des älteren Dramas, des Fastnachtsspiels wieder, sogar der von Gottsched verbrannte Hanswurst ersteht wieder zum Leben; im Vers lebt gleichfalls Hans Sachs wieder auf — der Vers des „Faust" ist der durch Goethes Genius geadelte und wieder auf das ursprüngliche deutsche Versprinzip zurückgeführte Vers des Hans Sachs; und deutlich genug hört man auf Schritt und Tritt die Sprache der Lutherbibel wieder heraus. Und der „Faust" im vollen Saft seines Lebens, d. h. der erste Teil, der im wesentlichen doch eine Schöpfung des jungen Goethe ist, was ist er denn in seinem innersten Geiste anders als die erhöhte Fortsetzung dessen, was im deutschen Geiste des Reformationszeitalters um das Rätsel des Daseins gerungen hatte? Dann die Lyrik des jungen Goethe von Straßburg an: sie findet auf einmal wieder den Ton und Geist, der im Volkslied des 16. Jahrhunderts als das Erbe aus der Zeit Walthers von der Vogelweide lebendig gewesen war und geklungen hatte, seither aber in allerlei gelehrter Nachahmung erstickt war; jetzt ist plötzlich wieder die echte Lyrik da, nur mit höherem Rechte des subjektiv Persönlichen ausgestattet und der undeutschen Form entledigt, mit der noch Klopstock sie behängt hatte. Und neben dem allem steht der „Werther", ganz wahr und unreflektiert dem gegenwärtigen Fühlen der Zeit entsprungen als ein Zeugnis, daß jene Wiederanknüpfung über die Jahrhunderte zurück kein Erzeugnis altertümelnder Gelehrsamkeit war, sondern der kecke Griff des lebendig und unbewußt schaffenden Genius — als ein Zeugnis zugleich, daß die Zeit doch anders geworden war, d. h. daß die Subjektivität jetzt mehr bedeutete, als sie noch im 16. Jahrhundert bedeutet hatte.

Wer den jungen Goethe nicht unter diesen Gesichtspunkten zu sehen vermag, wer in Goethe einen geborenen „Renaissancedichter" zu sehen glaubt, der nur unter Herders Einfluß eine deutsche „Episode" erlebt und erst in Italien sein eigentliches Wesen gefunden habe; wer es „nationalen Chauvinismus" schilt, wenn man den jungen Goethe als den echten, den deutschen Goethe betrachtet: der begreift niemals die Stellung, die Goethe in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Literatur einnimmt, der bleibt auf dem Standpunkt jenes rückständigen Gelehrtentums kleben, dem auch die neuesten nationalen Erlebnisse das Auge für die treibenden Kräfte der deutschen Geschichte nicht zu öffnen vermochten. Die deutsche Literatur aber kann Goethe danken für diese „Episode", ohne die sie jedenfalls keinen „Faust" hätte, in deren Naturell und Temperament sogar der spätere „Renaissancedichter" Goethe wieder rückfällig wurde, als er „Hermann und Dorothea" schrieb und den ersten Teil „Faust" vollendete. Und überall da, wo die stärksten und nachhaltigsten Wirkungen der Poesie Goethes liegen, ist der junge, der deutsche Goethe unter allen Wandlungen seines späteren Lebens

wieder lebendig geworden und durchgebrochen; auch in der „Iphigenie", die sich für den ersten Blick als ein Werk seiner klassizistischen Richtung gibt, ist es nicht das nur äußerlich griechische Gewand, was die dauernde Wirkung auf die deutsche Nation verbürgt, sondern der im tiefsten Grunde deutsche Gemüts- und Weltanschauungsgehalt, der das Werk schon dem scharfen Auge Schillers so „erstaunlich ungriechisch" erscheinen ließ. Je stärker die ursprünglich deutsche Art in Goethe sich geltend machte, desto stärker wirkte immer auch seine dichterische Kraft und umgekehrt; und was Goethe der deutschen Nation zu geben hatte, das hat er ihr wesentlich und vor allem als Dichter gegeben. Darum ist aber auch, gegen alle Verwischungsversuche zünftiger Goetheweisheit, an der schlicht volkstümlichen Auffassung festzuhalten, welche in Goethe wesentlich und vor allem den deutschen Dichter sieht. Er war ja noch manches andere; und das Große und Geniale an ihm, was ihn über hundert bedeutende Talente doch noch erhob, war wie bei jedem wahrhaft Großen: daß er sich nicht begnügte, ein formales Talent zu üben und formale Kunstwerke zu schaffen, eins ums andere, pflichtmäßig drauflosdichtend — daß er vielmehr mit der Energie einer großangelegten Persönlichkeit Welt und Leben und Menschenwesen, Wissenschaft und Kunst, Ethisches und Praktisches in den Höhen und Tiefen zu fassen strebte, nicht nur dichtend und denkend, sondern auch schaffend und wirkend — daß er so seine Persönlichkeit mächtig streckte und weitete und diese Wucht des Persönlichen dann in die Richtung warf, die sein besonderes Talent ihm wies, mit dieser Persönlichkeit die Erzeugnisse des poetischen Talentes füllte. Aber eben: den großen

Lebensinhalt mit der gestaltenden Dichterphantasie anzuschauen und mit dem bildenden Dichterwort auszusprechen, das war doch der Trieb, der im Mittelpunkt seiner individuellen Geistesanlage saß, der Dichter in ihm war's, was die mannigfaltigen Äußerungsweisen seines Geistes immer wieder zusammenhielt, die vielfach auseinanderstrebenden Elemente seiner Persönlichkeit zur Einheit zusammenfaßte, zu einem Gesamtbild zusammenschloß. Man nehme den Dichter Goethe weg, so zerflattert der ganze Goethe in einen Haufen von geistreichen Allerweltsbestrebungen, die für ihn wichtig sein mochten, uns aber zum größten Teil nur sehr mäßiges Interesse abzugewinnen vermöchten. Was die deutsche Nation von Goethe hat, was wirklich lebendig in ihrem geistigen Leben geworden ist, das sind weder seine staatsmännischen und Beamtenleistungen, noch seine naturwissenschaftlichen Theorien und bedingt wichtigen Entdeckungen, nicht seine dilettantischen Versuche in bildender Kunst, nicht einmal seine philosophisch-ästhetischen Leistungen an und für sich und abgesehen vom Dichter. Seine großen lebendigen Wirkungen hat Goethe als Dichter geübt und übt sie noch, und was von seiner Weltanschauung in unsere gesamte Weltanschauung übergegangen ist, das ist in dem Strom seiner Dichtung in den deutschen Geist eingezogen. Als einen seiner größten Dichter betrachtet das deutsche Volk seinen Goethe, wenn es ihn liebt und verehrt — was sonst noch an ihm ist, darum kümmern sich wenige, das ist nur für die Leute vom jeweiligen Fach. Und das ist die völlig richtige und berechtigte Auffassung, und sie braucht sich keiner verkümmern zu lassen durch die tönenden Verkündigungen, welche den deutschen Dichter Goethe ver-

schwimmen lassen möchten in einen olympischen Universalkopf, den sich das deutsche Volk erst von den Goethegelehrten müßte konstruieren und kommentieren lassen, statt daß es ihn einfach frisch erfassen dürfte, wie er ihm als Dichter nahe tritt. Aber selbst unter den Leistungen des Dichters hat das deutsche Volk mit der Zeit eine Auslese getroffen, hat dies und das, womit es nicht viel anzufangen wußte, seelenruhig beiseite geschoben und den Gelehrten überlassen, hat dafür die Werke ins Herz geschlossen, in denen es sich selber wieder erkannt hat und fürderhin erkennen wird — und das sind vor allem die Erzeugnisse des deutschen Goethe, nur in sehr geringem oder bedingtem Maße die Gaben des zeitweiligen Renaissance-Goethe. Und auch damit hat das deutsche Volk, das denn doch nicht bloß aus dem gedanken- und urteilslosen Pöbel besteht, recht getan, darüber braucht es sich nicht von denen schulmeistern zu lassen, welche in die Abgründe Goetheſcher Geistestiefe erst da zu schauen glauben, wo dem schlichten deutschen Sinne das Licht ausgeht und wo der selige Olympier selbst ein stilles Lächeln über genasführte Schulweisheit und über eigene Irrtümer schwerlich verhalten könnte.

Vom Dichter Goethe läßt sich nun freilich der Mensch Goethe nicht trennen. Bei Goethe tritt vielmehr das, was von jedem echten Dichter gilt, in besonderer Deutlichkeit zu Tage: daß der Dichter gestaltet und ausspricht, was der Mensch erlebt; und es kann ja keiner ein großer Dichter sein, der nicht zugleich in seiner Art ein großer und echter Mensch ist. Insofern wird ganz gewiß auch das Menschliche an Goethe wichtig, ja es ist zuweilen zum vollen Verständnis seiner Dichtung unumgänglich,

die Lebensbedingungen zu kennen, aus denen sie erwachsen ist. Und wer sich nicht nur den Wirkungen einzelner Werke hingeben, sondern von Goethes Gesamterscheinung eine nachhaltige Wirkung erfahren will, dem kann auch der Mensch Goethe nicht gleichgültig sein, sein rein menschliches Leben und Erleben, viele seiner persönlichen Beziehungen, sein ethisches Leben und die Art seiner geistigen Interessen, seine wissenschaftlichen und praktischen Bestrebungen. Aber ein ander Ding ist es, wenn man auch hier in blinder Wahllosigkeit nicht mehr unterscheidet zwischen Wichtigem und Unwichtigem, Wesentlichem und Unwesentlichem. Wichtig und wesentlich ist hier doch nur, was als bedeutendes geistiges oder gemütliches Erlebnis an diesem Menschen bildet und schafft, was an beherrschender Lebensstimmung in seinen Werken nach Ausdruck ringt — unwichtig und unwesentlich sind all die tausend Zufälligkeiten, Nichtigkeiten und Kleinigkeiten seines äußeren Lebens, allerlei flüchtige Beziehungen zu dem und jenem, manche Schrullen und Grillen seiner Beschäftigungen und Liebhabereien — kurz all der Kleinkram, der sich um jedes, auch um das bedeutendste Menschenleben anhäuft. Und nicht Wissenschaft, sondern gewöhnliche Neugier, nicht Pietät, sondern pietätsloser Fürwitz ist es, wenn man in allen Privatangelegenheiten und menschlichen Beziehungen Goethes herumschnüffelt und sie zum Gegenstand geistreichelnder Klatschsucht macht in einer Weise, die der nächste beste Ehrenmann sich zu verbitten das Recht hätte, mit der man aber einen großen Toten ungestraft glaubt belästigen zu dürfen. Ferner ist es ja ganz gewiß, daß Goethe, auch rein nur als Mensch genommen, eine Erscheinung war, die nicht alle Tage so

vorkommt, nicht einmal alle Jahrhunderte, eine Erscheinung, an der die verschiedensten Seiten des Menschlichen in liebenswerter, bewundernswürdiger oder gar großartiger oder vorbildlicher Weise zum Ausdruck und zur Entfaltung kamen; es ist ganz gewiß eine traurige Engherzigkeit und Philisterhaftigkeit oder gar tendenziöse Gemeinheit, wenn man die menschlichen Schwächen, die auch diesem Goethe anhaften, mit pharisäischer oder bedientenhafter Beflissenheit hervorzerrt, ihm nicht verzeihen kann oder will, was man tausend andern hingehen läßt und was bei ihm gedeckt und reichlich aufgewogen wird durch das Große, Lichte, Weite, Reine und Edle seiner Gesamtnatur. Aber ebenso verkehrt ist es auch, wenn man nun aus Goethes menschlicher Erscheinung das Ur- und Musterbild eines Menschen macht, das reiner und höher gar nicht gedacht werden könne, neben dem etwa gar noch Schiller ein idealistisch aufgetriebener Plebejer oder Philister wäre; wenn man auch Goethes menschliche Schwächen und Torheiten zu Gegenständen der Bewunderung aufbauscht und mit heiliger Entrüstung über jeden als einen Moralheuchler oder kleingeistigen Menschen herfällt, der sich erlaubt, dies und das an dem Menschen Goethe — wie an dem Dichter Goethe — auch nicht zu bewundern und vorbildlich zu finden, vielleicht sogar frischweg zu tadeln. Ist es denn durchaus nötig, daß man wie des ästhetischen, so auch des ethischen Urteils sich begebe, um einem Großen in Liebe und Ehrfurcht nahen zu dürfen? Nur Bedientenseelen verlieren den Respekt, wenn sie Schwächen an einem Herren sehen, Männer behalten ihn, weil sie selbst Herren sind; Knaben freilich haben hier gar nicht mitzureden.

Die innere Einheit von Leben und Dichten schließt nun aber bei einem Dichter wie Goethe eine weitgehende Entwicklungsfähigkeit nicht aus, sondern ausdrücklich ein. Als Mensch und als Dichter zeigt er eine vielgestaltige Entwicklung, die durch verschiedene Perioden eines mehr als zweiundachtzigjährigen Lebens sich hinzieht; und obwohl Goethe im Kern seines Wesens immer Goethe bleibt, so zeigt er doch auf verschiedenen Entwicklungsstufen seines Wesens ein gar verschiedenes Gesicht. Er hat allerlei Verwandlungen, gelegentlich wohl auch Verpuppungen und Vermummungen durchgemacht — und es hätte sonderbar zugehen müssen, wenn dabei alles, was er als Dichter gab, an Art und Bedeutung absolut gleichwertig, gleich wirksam, gleich dauerhaft geworden wäre; es ist nicht wohl denkbar, daß der Siebzig- und Achtzigjährige noch dieselbe frische Dichterkraft hätte haben sollen wie der Zwanzig- bis Dreißigjährige, oder daß die Werke des Goethe, der eine Zeit lang mit einer gewissen Gewaltsamkeit seine Poesie einem fremden Ideal anzupassen suchte, in derselben Art wirken könnten, wie die Werke dessen, der unbefangen nur dem inneren Triebe seiner angeborenen genialen Natur folgte. Es geht nicht an, hiegegen die Augen zu verschließen und zu sagen: einerlei, wenn's nur von Goethe ist! Nein, da sind Unterschiede, die sich sehr stark fühlbar machen, teils was den absoluten ästhetischen Wert einer Dichtung, teils was ihre Wirksamkeit auf die Nation angeht. Und den tiefsten und folgenschwersten Einschnitt in den ganzen Entwicklungsgang Goethes machte seine Übersiedlung von Frankfurt nach Weimar mit allem, was daraus für ihn und seine Dichtung folgte.

Als Sechzehnjähriger hatte der am 28. August 1749 geborene Johann Wolfgang Goethe die Universität Leipzig bezogen, nachdem er in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M. schon allerlei Erlebnisse eines frühreifen Knaben und knabenhafte Versuche in der Poesie hinter sich gebracht hatte. Von diesem blutjungen Studenten, der hastig seine Freiheit genoß und sich allerlei freie Künste wichtiger sein ließ als sein juristisches Fachstudium, kann man billigerweise keine großen unsterblichen Werke erwarten. Er machte seine lyrischen Gedichte schlecht und recht wie mancher andere auch und schrieb einige Lustspiele in hergebrachtem Stile. Nur da und dort klingen aus seinen Gedichten Töne heraus, die an seine spätere Lyrik gemahnen, da und dort spürt man das Erlebte schon aus dem Reflektierten und Anempfundenen heraus. Und wenn man nicht wüßte, daß die Lustspiele „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" von Goethe sind, so würde man sich nicht viel mehr um sich kümmern als um andere Erzeugnisse des konventionellen Alexandrinerlustspiels der Zeit; nur weil wir es wissen, bemerken wir schon in ihnen etwas von seiner poetischen Art, sich mit Lebenserfahrungen auseinanderzusetzen, indem er sie dichterisch verarbeitet — in „Dichtung und Wahrheit" gibt er ja selbst die Anleitung zum Verständnis seiner Jugendarbeiten nach dieser Seite hin.

Als der Student im Sommer 1769 krank von Leipzig wieder nach Hause kam, brachte er zwar allerlei geistige Anregung nach Frankfurt mit, und bis zu seiner Genesung trieb er wieder alles Mögliche, was in seinem Geiste weiterarbeitete und Künftiges vorbereitete; aber von irgend einem bestimmten Ziel, einer entscheidenden Wendung seines Innern, von irgend einer selbständigen Leistung war noch keine Rede. Das kam erst in Straßburg, wo der Einundzwanzigjährige sein Berufsstudium vollenden sollte, ohne es im Grunde wichtiger zu nehmen als in Leipzig. Aber aus dem dichtenden jungen Menschen wurde nun rasch der junge Dichter: seine eigene angeborene Natur brach jetzt zur Selbständigkeit durch, stellte auch seine Poesie auf eigene Füße; an der Grenze des französischen Wesens erwachte in ihm das deutsche Bewußtsein, das Münster Erwins von Steinbach wurde ihm zum Symbol dafür, „deutsche Art und Kunst" ward ihm zum Ziel und Gegenstand bewußter Bestrebungen, der Ruf nach Natur, der jetzt in der deutschen Jugend zu erschallen begann, fand in des jungen Goethe eben zur Männlichkeit erwachender individueller Natur einen besonders kräftigen Wiederhall. Herder hatte jenen Ruf angestimmt, indem er das ursprünglich Rousseau'sche Schlagwort in deutsche Art übersetzte, er war es auch, der durch seinen persönlichen Umgang in Goethe den vorhandenen Sinn für Wahrheit und Natur, fürs Volkstümliche und Nationale weckte, ihm wenigstens zum Bewußtsein brachte, was in ihm selbst sich zu regen begann. Der damalige Goethe war nicht von der Art, die sich etwas aufschwatzen läßt, was der eigenen Natur nicht gemäß ist; man sehe sich seinen Verkehr mit Herder näher an, man lese insbesondere die Briefe, die er nach Herders Weggang von Straßburg an diesen schrieb, und man wird sehen, daß Herder nicht etwas Fremdes in Goethe hineingebracht hat, daß vielmehr in einer scheinbaren Unterordnung unter Herders rücksichtslos überlegene Natur doch das leidenschaftliche Selbstbewußtsein Goethes sich hob

und stärkte, daß eben in dieser Unterordnung sein Eigenes frei wurde, Horizont und Selbständigkeit gewann. Vorher, in Leipzig, war Goethes Natur, wie das bei sehr jungen Leuten die Regel ist, vom Hergebrachten beherrscht gewesen, jetzt in dem Alter, da der Mann sich aus dem Jüngling herausschält, trat die eigene Natur heraus — und der die Schale brechen half, war allerdings Herder. Neben Herders Einfluß gilt Goethes Liebe zu Friederike Brion in Sesenheim als das zweite Erlebnis, das in der Straßburger Zeit für den Dichter in ihm von entscheidender Bedeutung geworden sei. Mit Recht insofern, als diese Neigung für Goethes Inneres etwas ganz anderes bedeutete als sein frühreifes Liebesgetändel in Frankfurt und Leipzig: jetzt handelte es sich um ein wirkliches Gemütserlebnis, das in die Tiefe ging, und das tut bei einem geborenen jungen Dichter Wunder wie ein warmer Frühlingsregen, weckt schlummernde Dichterkraft, gibt Lebensstimmung und Phantasiereiz. Und bleibt dann etwa noch, wie damals bei Goethe, ein Stachel des Vorwurfs im Gemüt zurück, so ist auch das etwas, was den Dichter zur Vertiefung, zur inneren Wahrhaftigkeit führen und als Reiz zum Schaffen weiterwirken kann. Insofern war allerdings Friederike für Goethe und für die deutsche Poesie von hoher Bedeutung, in allerlei Gestalten wandelt sie durch die Jugenddichtung Goethes, und noch der Sechziger widmete ihr in „Dichtung und Wahrheit" keinen nüchternen Bericht sondern eine mit der dichterischen Phantasie gestaltete, nur innerlich wahre Erzählung. Diese Bedeutung aber, die das Sesenheimer Erlebnis für Goethe als Dichter gewann, ist das einzig Wesentliche und Wichtige daran — dem Verhältnis bis in seine letzten

Einzelheiten und Intimitäten nachzustöbern, ist und bleibt Gelehrtenklatsch. Die Lyrik von Sesenheim aber umfaßt zwar immer noch nicht die höchsten lyrischen Leistungen Goethes, unterscheidet sich aber sehr wesentlich von seiner Leipziger Lyrik: hier ist etwas persönlich Neues, Eigenes, unmittelbar und naiv Empfundenes, auch in der Form unabhängig von den Überlieferungen der Liebeslyrik; mit diesen Liedern beginnt eigentlich die neue deutsche Lyrik, zu der selbst die Klopstocks sich doch nur wie ein Vorspiel verhält, echte Lyrik, erlebt, nicht erdacht, gesungen, wie einem echten Dichter der Schnabel gewachsen ist. Und daneben trug Goethe in jener Zeit schon den „Götz" und den „Faust" in aller Stille mit sich herum.

Und jetzt, nachdem er „seinen Doktor gemacht" hatte und nach Frankfurt zurückgekehrt war, kam sein Dichtertrieb erst so recht in Schuß und Saft. Aber nicht, weil er nun in äußerlicher Schriftstellerart die Poesie zu seinem Lebensberuf hätte machen wollen, schuf er in den Jahren 1771—75 mit einer Energie und Frische darauf los, wie vorher nicht und nachher kaum jemals; vielmehr, weil sein Herz und sein Kopf übervoll war von neuentdecktem, ganz ureigenem Leben, weil's ihm „in Kopf und Herzen schwirrte", weil er mit der ganzen Kraft einer jungen Mannesseele „liebte und irrte" und lebte und erlebte und rang und sich wehrte um seine ganz individuelle geistige Existenz: darum mußte einfach poetisch heraus, was in ihm brauste und gärte, schrieb er sich einfach vom Hals, was nicht anders loszubekommen und zu bewältigen war. Und so viel ihm damals Merck in Darmstadt drüben tolerierend und kritisierend, stachelnd und zurückhaltend nützen mochte — der junge Frankfurter Advokat hatte

doch in Kraft seines eigenen Genius schon auffallend viel Maß und Selbstzucht, in aller Jugendlichkeit schon Sicherheit und Reife, eine ungewöhnliche ethische Energie, sein innerstes Wesen, seine sich herausringende eigene Natur sowohl zu behaupten als zu beherrschen. Und eine Form dabei, einen Stil, der im besten Sinne Naturstil heißen kann, wahr und ungekünstelt, zuweilen zwar etwas unbändig oder überschwänglich, aber doch immer wieder von einem inneren Maß gebändigt, das keine Theorie gibt, sondern nur die anerschaffene Natur. Zuerst machte er sich Luft im „Götz von Berlichingen" — wahrlich nicht, um die Erscheinung des biederen Raubritters aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in einem Drama zu „behandeln", im Grunde auch nicht, um überhaupt ein Drama zu schreiben. Vielmehr hatten ihn schon in Straßburg gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem Ringen und Kämpfen jener Zeit und dem seiner eigenen Zeit angezogen, die am Anfang des 16. Jahrhunderts einsetzende Revolution des deutschen Geistes gegen den Romanismus schlug verwandte Saiten im Innern des jungen Dichters immer mehr und immer stärker an, und schließlich wurde ihm Götz zu einem dichterischen Symbol des eigenen Freiheits- und Revolutionsdranges, der wie ihn so auch einen guten Teil der übrigen Jugend beherrschte; die ganze Unzufriedenheit mit den gegebenen Zuständen, das persönliche Mißbehagen an der juristischen Laufbahn, alles was ihn jetzt schon in Frankfurt und dann auch in Wetzlar störte und beengte — das alles mußte poetisch heraus und kam heraus. Die durch Herder vermittelte Bekanntschaft mit Shakespeare und eine theoretisch allerdings mißverständliche Auffassung der Shakespeare'schen Technik gab

die lockere dramatische Form an die Hand, in der das Werk geschrieben wurde. Immerhin ist bei näherer Betrachtung doch auch mehr dramatischer Zug und tragischer Gehalt in dem „Götz", als auf den ersten Blick scheinen möchte — freilich nicht die dramatische Macht und angeborene Herrschaft, die Schiller gleich in seinen „Räubern" bewährte: der geborene Dramatiker, der Schiller war, ist Goethe eben nie gewesen. Aber nicht nur die allgemeine jugendliche Lebensstimmung des Dichters, die zugleich in der Luft der Zeit lag, tobte sich im „Götz" aus, sondern auch der dramatische Gegenspieler Götzens, Weislingen, ist aus Goethes eigenen Erlebnissen hineingewachsen und hat so erst dem eigentlichen dramatischen Konflikt ins Leben geholfen: das noch nicht überwundene Schuldbewußtsein Friederike gegenüber gab sich hier seinen poetischen Ausdruck, wirkte als Phantasiereiz und schuf Gestalten und Situationen. Das alles aber war deutsch vom Kern bis zur Schale: in Empfindung und Darstellung, in Geist und Form, in Stärke und Schwäche, in Ernst und Humor, in Größe und Innigkeit — keine äußerliche Dramatisierung eines historischen Stoffes, sondern ein wahrhaft historisches Drama, das einen abgerissenen historischen Zusammenhang über Jahrhunderte weg wiederherstellte. Das spürten die Zeitgenossen und erkannten sich selbst darin, und darum schlug der „Götz" mächtig ein; das spüren wir heute noch, und darum ist uns der „Götz" nicht veraltet, sondern trotz aller technischen Mängel des Dramas noch heute eine Dichtung, in welcher der Deutsche mit Freuden sich selbst wiederfindet. — Durch den „Götz" war Goethe auf einmal ein berühmter Mann, der zwar auch von der Kritik ange-

fochten wurde, um den man sich aber ernsthaft kümmerte. Und er selbst begann sich jetzt stärker zu fühlen, nachdem er etwas geleistet hatte, und glaubte nun noch mehr als vorher das gute Recht zu haben, seine individuelle Auffassung des Lebens zur Geltung zu bringen und mit kecker jugendlicher Respektlosigkeit allem zu Leibe zu gehen, was ihm im geistigen Leben seiner Zeit als Unnatur oder falsche Empfindsamkeit, als kraftgenialische Roheit oder aufklärerische Plattheit erschien; und dabei schonte er auch große Tagesgottheiten wie Wieland nicht. So entstand in den folgenden Jahren eine ganze Reihe kleinerer, meist dramatischer Arbeiten von satirischer Art, die den jungen Goethe in der ganzen Sicherheit seiner eigenen, nicht angenommenen Natur zeigen und bei aller gelegentlichen Unart und Derbheit doch etwas ganz anderes sind, als wenn irgend ein beliebiger Literaturjüngling, der noch nichts ist und kann, sich einen Namen zu machen sucht, indem er andere herunterreißt oder etwa auch mit Cynismen um sich wirft. Diese Possen und Satiren („Prolog zu den neuesten Offenbarungen des Dr. Bahrdt" — „Götter, Helden und Wieland" — „Künstlers Erdenwallen" — „Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern" — „Pater Brey" — „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" — „Hanswursts Hochzeit") machen zwar keine Ansprüche auf strengen Kunstwert, sind leichthingeworfene Erzeugnisse satirischer Laune und haben nicht selten den heiligen Grobianus zum Schutzpatron; aber es ist doch nicht bloße Augenblickslaune, was hier regiert, sondern die Laune ruht auf einer tieferen, ernsten und gesunden und namentlich wieder ehrlich deutschen Weltauffassung, und die scheinbar leichte Ware enthält so viel klarsinnige Wahrheit, daß sie heute noch genießbar und nach manchen Seiten hin anwendbar ist. Überdies greift Stil und Art abermals auf das volkstümliche Drama des 16. Jahrhunderts zurück und weist zugleich in die Zukunft auf eine Art von satirischer Komödie, die wir trotz der späteren Versuche Platens und anderer eigentlich heute noch erst zu gewinnen oder weiterzubilden hätten. Für Goethes persönliche Seelenverfassung sind diese Arbeiten insofern noch besonders interessant, als sie zeigen, daß er zu jener Zeit keineswegs der sterbenstraurige sentimentale Kopfhänger war, für den man ihn im Blick auf den „Werther" zu halten versucht wäre. Mit „Werthers Leiden" hat Goethe vielen seiner Zeitgenossen noch tiefer ins Herz gegriffen als mit dem „Götz", seinen Dichternamen noch mehr befestigt und der Nachwelt einen Roman hinterlassen, der allein von all den vielgelesenen Romanen jener Zeit heute noch wirkt, und zwar durch nichts anderes als durch seinen menschlich dichterischen Gehalt. Das geistige Leiden der Zeit, an dem gerade die Höhergebildeten litten, die zum ernsten Anfassen des wirklichen Lebens unfähige wunde Seelenstimmung, die an Gefühlen zu Grunde geht, weil es keinen rechten Schauplatz zum Handeln für sie gibt — dieses Leiden können wir heute zwar auch noch verstehen, aber seine Darstellung an sich ist's nicht mehr, was uns so tief ergreift. Das ist's vielmehr, daß etwas menschlich Erlebtes mit aller schlichten psychologischen Wahrhaftigkeit und doch von der gemeinen Wirklichkeit losgelöst, ohne jede Tendenz einfach als poetisches Kunstwerk vor uns tritt, mit der Macht des Persönlichen überzeugend, die Phantasie in seinen

Bann ziehend und zugleich durch eine sprachliche Form wirkend, die so noch nicht dagewesen war und von Goethe selbst, als Prosaform, eigentlich nie übertroffen worden ist. Und das letzte Geheimnis dieser Wirkung liegt wieder darin, daß Goethe nicht nur mit der Beobachtung Zusammengetragenes gibt, sondern abermals Erlebtes: jenes Leiden der Zeit hat er in sich selbst erlebt und das gab ihm die allgemeine wahre Grundstimmung seines Romans; aber er ist nicht an dem Leiden zu Grunde gegangen wie sein Werther, weil er sich zugleich drüberstellen konnte — was man zum Kunstwerk gestalten will, das muß man nicht nur innerlich erlebt sondern auch innerlich überwunden haben. Aber jene allgemeine Grundstimmung für sich hätte noch keinen Roman gegeben, es mußten noch individuelle Gestalten, bestimmte Handlungen und Ereignisse dazukommen; und diese hat Goethe bekanntlich einfach wieder aus dem Leben genommen, er hat das Schicksal des jungen Jerusalem mit seinen eigenen inneren Erlebnissen in Wetzlar und wieder in Frankfurt, seinen Erlebnissen mit Lotte Buff und etwa noch mit Maximiliane Brentano, in einer Weise zusammengeschmolzen, daß alles in der Wirklichkeit möglich gewesen wäre und doch nur in der Phantasie so geworden ist — kein naturalistischer Abzug vom Leben, sondern ein erlebtes, aber mit der Phantasie dem Leben frei nachgeschaffenes Kunstwerk. — Was nun folgte („Clavigo" — „Stella" — die Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella"), ist von ungleicher Bedeutung. Im „Clavigo" zeigte Goethe, daß er, wenn er wollte, auch ein bühnengerechtes Drama in der Art Lessings machen konnte; im übrigen arbeitete er auch hier wieder viel von eigenen,

noch nicht verwundenen Seelenstimmungen hinein, Clavigo ist ein Bruder des Weislingen oder vielmehr, wie Goethe meinte, „Weislingen selbst in der ganzen Rundung einer Hauptperson". „Stella" ist ein Produkt einer wirren Liebeslaune und nur als solches von einigem Interesse in Goethes Entwicklung; in den Singspielen ist von tieferem Interesse eigentlich nur die Figur des Crugantino: aus ihm spricht deutlich wieder der immer mißvergnügter werdende Frankfurter Advokat von 1774—75, dem Arbeit und Vergnügen oft nicht viel mehr war als Knechtschaft, der keinen ihm tauglichen Platz in der bürgerlichen Gesellschaft finden konnte, kein Wirken ins Große und Weite, und sich deswegen wie Crugantino mehr oder weniger „aufs Vagieren einließ". Am ganzen Rhein herum, nach der Schweiz und bis gegen Italien hin, bei Jacobi und Lavater oder bei verschiedenen Mädchenherzen suchte er, was er doch eigentlich nicht fand; in der Liebe zu Lili Schönemann versuchte er eine Zeit lang, feste äußere und innere Stellung zu fassen wie andere bürgerliche Leute auch, er kam aber darüber nur um so mehr in innerlichen Trubel und riß sich schließlich gewaltsam los und heraus, um in Weimar den „Schauplatz des Lebens" zu finden, den er so heftig wie sein Crugantino begehrte. Das ging nun freilich nicht so schnell, und neben den fertigen größeren Werken jener Zeit lagerte sich noch manches persönliche Erleben in angefangenen Werken ab, die Fragmente blieben oder nur einen lyrischen Niederschlag zurückließen — „Mahomet", „Prometheus", „Der ewige Jude" — alles Versuche, poetisch zu gestalten, was als Empfindung der eigenen persönlichen Lebensbedeutung unbefriedigt ins Weite trieb und was

die immer reifer werdende Lebenserfahrung und Menschenbeobachtung an Beunruhigung in die Seele warf, an Notwendigkeit, sich dichterisch mit Welt und Leben und sich selbst auseinanderzusetzen. Als der unmittelbarste Ausfluß der jeweiligen persönlichen Stimmung und Lebensverfassung sprudelte aber in jener Zeit noch ein Quell der Lyrik, der den Lyriker Goethe auf dem Weg zu einer künstlerischen Reife zeigt, die er später kaum noch höher steigern konnte — eine Lyrik, die nunmehr als typisch gelten kann, wenn nicht für alle echte Lyrik überhaupt, so doch für die reinste, am höchsten gesteigerte und aufs engste verdichtete Art lyrischer Dichtung. Es genügt, an den „König von Thule", an „Neue Liebe, neues Leben", „Rastlose Liebe", „Auf dem See", „Ganymed", „Adler und Taube" und an die lyrischen Niederschläge aus den Fragmenten, „Prometheus" und „Mahomets Gesang" zu erinnern, um die Lyrik dieser Zeit zu kennzeichnen.

In all dem Trubel dieser Zeit entstand auch die Urgestalt des „Egmont", die dann erst viel später in den „Egmont" hineingearbeitet wurde, den wir jetzt haben. Daß aber das und dergleichen nicht fertig wurde, das hängt ohne Zweifel damit zusammen, daß Goethe schon seit seiner Rückkehr aus Straßburg in aller Stille an einem Werke arbeitete, in das er wie in kein anderes sein geheimstes Leben, seinen höchsten Gehalt hineinlegte, an dem er sein ganzes Leben lang, wenn auch mit Unterbrechungen, in dieser Weise weiterarbeitete, das aber so recht eigentlich in dieser Zeit entstanden ist: es ist der „Faust". Seit wir den sogenannten „Urfaust" haben, d. h. die Göchhausen'sche Abschrift der Fausthandschrift, die Goethe schon von Frankfurt nach Weimar mitbrachte

— kann für den, welcher dieser größten Dichtung Goethes ins Innere zu schauen vermag, kaum mehr ein Zweifel darüber bestehen, daß der Faust im Lebenskern, im Ursprung und in der Anlage seines Wesens, in seiner angeborenen Natur, zu einem namhaften Teil auch schon in der Form des ersten Teils — ein Erzeugnis des jungen Goethe ist und heißen darf. Und wenn der „Faust", was ja niemand bezweifelt, ein grunddeutsches Werk ist, so ist schon damit unzweifelhaft dargetan, trotz aller klassizistischen Vermummungen im zweiten Teil: daß wir ein Recht haben, Goethes eigenstes Wesen nicht in dem Renaissancedichter zu suchen, der er durch Weimar und Italien zeitweise und teilweise wurde, sondern in dem deutschen Dichter, als der sich der junge Goethe darstellt und den er zur Zeit der Vollendung des ersten Teils „Faust" in sich wieder zu erwecken verstand.

Vorläufig vollzog sich nun allerdings in Goethes Leben und Dichten eine Wendung, die von den Wegen des „Faust" abführte und notwendig abführen mußte. Um ihr gerecht zu werden, muß man sie allerdings ohne die Voreingenommenheit betrachten, welche in Goethes „mittlerer Periode", in der Zeit seines Klassizismus, schlechtweg das Höchste sieht, was er gelebt und gedichtet habe, zugleich den sonst unerreichten Höhepunkt der deutschen Literatur. Gewiß, wir können den Entwicklungsgang eines Goethe nicht mit Wenn und Aber hinterdrein korrigieren wollen, wir müssen jede seiner Wendungen als gegebene Tatsache hinnehmen und in ihrer inneren und äußeren Notwendigkeit zu begreifen suchen; gewiß, wir haben auch der klassizistischen Wendung Goethes vieles zu danken, was, so wie es einmal ist und geworden ist, seinen un-

vergänglichen Wert in sich selbst trägt und schon deswegen behält, weil ihm das Zeichen seines Geistes aufgedrückt ist. Aber wenn wir überschlagen, was Goethe für die Gesamtentwicklung des deutschen Geistes und der deutschen Literatur ist und bedeutet, so können wir da, wo wir heute stehen, nicht mehr verkennen: der junge Goethe bedeutet die Wiederanknüpfung der nach dem 16. Jahrhundert, durch den dreißigjährigen Krieg und alles, was dazugehört, abgerissenen Fäden der deutschen Geistes- und Literaturentwicklung, vollzogen durch die Macht des subjektiv Persönlichen in einem Genius; und in demselben Geiste, wenn auch subjektiv anders geartet, trat bald darauf auch der junge Schiller in diese Entwicklung ein. In beiden hat sich nach jahrhundertelangem Irregehen der deutsche Geist in der Literatur wieder gefaßt und gefunden, der durch alle Jahrhunderte deutschen Lebens in fortwährendem Ringen mit dem Fremden liegt, das man ihm aufdrängen will; der Weg zu einer Erneuerung des deutschen Geistes und seiner Literatur aus sich selbst heraus, schon von Klopstock, Lessing und Herder gewiesen, tut sich da auf einmal glänzend und zukunftsvoll auf. Vom Jahr 1775 an aber, von Weimar an und mit Goethes klassizistischer Wendung in Italien beginnt wieder ein Umweg, der unvermeidlich gewesen sein mag, auf dem manches Schöne und Glänzende gefunden und mitgenommen wurde, der sogar einiges auf anderem Weg nicht zu Erwerbende eingebracht haben mag — aber ein Umweg ist er doch, auf dem auch vieles versäumt wurde, ins Stocken kam, liegen blieb und später mühselig und mit verminderten Kräften wieder eingeholt werden mußte.

Fragt man, was Goethe im Grunde von Frankfurt

fort und nach Weimar getrieben habe, was er in Weimar gesucht habe, da er sich doch nicht bloß vom Zufall dorthin werfen ließ — so muß man sagen: nicht sowohl den Dichter hat es von Frankfurt fortgetrieben, als vielmehr den Menschen, den 25- bis 26jährigen Mann; seiner um sich greifenden Geistesart wurde es in Frankfurt und in dem widerwillig betriebenen praktischen Berufe zu eng, er verlangte nach größerer Lebensweite, in der er die Welt und sich selber gründlicher kennen lernen und energischer wirken könne. Es war der leidenschaftliche Zug nach dem Handeln und Wirken, welcher jener ganzen Zeit um so mehr eigen war, je weniger die Verhältnisse des öffentlichen Lebens eine kräftige Mitarbeit des Einzelnen gestatteten. Dieser Zug bildete sich in dem Frankfurter Goethe immer stärker aus, machte ihn immer ruhloser und rastloser, erregte einen fieberhaften Freiheitsdrang in ihm, ein unbändiges Widerstreben gegen alle Fesseln seiner damaligen Existenz. Auch sein Verhältnis zu Lili trug zuletzt dazu bei: es war ein unausgesetzter Kampf zwischen Unabhängigkeitsdrang und Liebe, zwischen dem Hinauswollen und der Aussicht, durch Liebe und Heirat immer gründlicher gebunden zu werden — ein Zwiespalt, der Goethe auf der Schweizerreise im Frühjahr 1775 bis auf den Gotthard verfolgte, und der endlich zur Lösung des Verhältnisses führte. Die Einladung nach Weimar, die ihm schon vorher in Darmstadt geworden war und im Oktober 1775 wiederholt wurde, schien ihm eben eine Aussicht auf das zu öffnen, was ihm fehlte und was er, je ungewisser die Sache wieder zu werden schien, um so heftiger begehrte. Schon hatte er sich, nur um hinauszukommen, auf den Weg nach Italien gemacht, da wurde er in Heidel-

berg zurückgeholt und traf am 7. November in Weimar ein, als Gast und Freund des achtzehnjährigen Herzogs Karl August. Diese Freundschaft und fürstliche Gastfreundschaft hatte Goethe allerdings in seiner Eigenschaft als Dichter gewonnen, sonst durch nichts. Aber nicht um des Dichtens willen nahm er sie an, sondern um der ins Weite gehenden Bedürfnisse seines ganzen inneren Menschen willen. Das ist bezeichnend für ihn, und damit hatte er vollständig recht: ein Dichter, der auf die Dauer etwas Rechtes schaffen will, muß vor allem etwas Rechtes sein, ohne kräftigen und kräftig wachsenden persönlichen Lebensgehalt führt alles formale Talent zu nichts als zu mehr oder weniger glatten Stilübungen; um aber persönlichen Lebensgehalt zu haben, muß man vor allem leben und erleben, in den Erfahrungen des Lebens seine Persönlichkeit wachsen und reifen lassen — und dazu gehört auch das Arbeiten und Wirken, gehört unter Umständen ein ordentliches Stück Kampf mit dem Leben, dafür sind in der Regel bestimmte Berufspflichten zuträglicher als uneingeschränkte Muße. Und dem entsprach Goethes ganze Natur: Dichten war ihm nicht ein formales Ausnützen eines Talentes, sondern eine innerlich notwendige Lebensäußerung, bei der der Mensch eben mit dem Besten und Stärksten beteiligt ist, was er lebt; und gerade in jener letzten Zeit in Frankfurt, da er schon ein berühmter Dichter war und sich in seinem poetischen Können fühlte und fühlen durfte, gerade da fiel es ihm nicht ein, sich ruhig in der Heimatstadt auf den bisher gewonnenen Lorbeeren festzusetzen und pflichtmäßig weiterzudichten; vielmehr spürte er jetzt erst recht das Bedürfnis nach Erweiterung und Vertiefung seines persönlichen Lebensinhalts, jetzt erst wollte

er sich noch mehr dehnen und strecken als Mensch und Charakter, wollte er als Mann in die Welt hinein, statt sich im Poetenstübchen zu vergraben. Das hat ihn von Frankfurt nach Weimar getrieben, das und nichts anderes suchte er; fand er das und in der geeigneten Weise, so mußte es ganz von selbst auch dem Dichter zu gute kommen, er brauchte nicht ängstlich darum zu sorgen.

Aber eben das ist hier die Frage: ob er das in Weimar gefunden hat und wie? Was er zunächst fand, ist im wesentlichen folgendes: allerdings ein völlig neues Leben voll lebhafter Bewegung und mannigfaltiger Anregung, ein Leben intimer Freundschaft mit einem sehr jungen aber geistig offenen, vorurteilsfreien, kräftigen und gesunden Fürsten, der sich bis auf einen gewissen Grad von ihm beeinflussen und leiten ließ, aber auch seinerseits wieder dem älteren Freunde Richtung und Anregung gab, ihm Tätigkeiten wies, Lebenskreise öffnete, in die er ohne das nicht hineingesehen, nicht hineingegriffen hätte. Zum Teil war das freilich, anfangs wenigstens, ein Genußleben, das äußerlich nach wenig Schranken zu fragen hatte und nur in dem inneren Halt der Genießenden selbst eine Bürgschaft gegen das Gemeine und Niedrige finden konnte — das vielberufene „lustige Leben von Weimar", das einem Klopstock bedenkliches Kopfschütteln verursachte. Zum andern Teil aber und bald zum größten Teil war es ein Leben der Arbeit und ausgebreiteten praktischen Tätigkeit auf den verschiedensten Gebieten, das Nutzen zu schaffen bestrebt war für ein Staatswesen, ein kleines allerdings, das aber nach den Zeitumständen doch eine selbständige Welt für sich war, dessen höchster Beamter bald der ursprüngliche Gast des Herzogs wurde. Und in

all dies Leben hinein schlang sich noch ein ganz still innerliches, das aber Goethes tiefste Seelenkräfte in Anspruch nahm, der Mittelpunkt wurde, in dem sich all sein sonstiges Erleben sammelte und anschaute: es war die Liebe zu einer älteren Frau, zu Charlotte v. Stein. An sie klammerte sich unter aller Unruhe des äußeren Lebens und Treibens Goethes Innerstes mit allen Fasern, in ihr und mit ihr suchte er zu leben, was ihm sonst versagt war, sein eigenstes Seelenleben, sie war ihm in dieser Zeit seine Poesie, und was er etwa poetisch hervorbrachte als einfachen Ausdruck dieses Seelenlebens, stand in irgendwelcher Beziehung zu ihr. Das alles sieht nun auf den ersten Blick aus, als ob damit in der Tat die Bedingungen gegeben gewesen wären, unter denen der Sechsundzwanzigjährige vollends zum Manne ausreifen, seine Persönlichkeit mit sich selbst und der Welt ins richtige Verhältnis setzen und einen großen Inhalt hätte gewinnen können, der dann poetisch mit derselben natürlichen Unmittelbarkeit sich wieder ausgesprochen hätte wie der Inhalt seiner Frankfurter Jugendjahre. Aber die Sache hatte ihre Kehrseite: dies neue Leben war zugleich ein Leben der buntesten Zerstreuung, das Leben mit dem fürstlichen Freunde war eben zugleich das Hofleben mit seinen tausend äußeren Rücksichten und Ablenkungen, seinen Zersplitterungen in Genuß und Leistung, wobei Sammlung oft ein Ding der Unmöglichkeit war; die Arbeit, die Goethe nach seiner Art ganz und ernst nahm, zersplitterte fast noch mehr als alles Vergnügen und hoffestliche Treiben, es war ein Vielerlei, ein ewiges Hin und Her zwischen Wegbauten, Rekrutenaushebungen, Bergwerksbesichtigungen, Finanzverwaltung, Sorge für die wirtschaftlichen Zustände der

Bevölkerung, und was sonst noch. Und so energisch Goethe immer wieder bestrebt war, sich selbst nicht ganz zu verlieren vielmehr immer besser zu finden und zu erkennen, so sehr er sich namentlich in seinem Verhältnis zu Frau v. Stein ein stilles Heiligtum seiner Seele und seiner Poesie zu wahren strebte: es half alles auf die Dauer nichts — es war zu viel und vielerlei, und es drängte alles viel zu viel nach außen, es häufte sich alles immer mehr und immer verwickelter, ein ganzes Jahrzehnt lang. Und was immer der Mensch dabei an Lebenserfahrung und Weltkenntnis gewinnen mochte — jedenfalls kam der Dichter dabei zu kurz. „Ich muß auch all meinen Weizen unter das Kommißbrot backen", klagte Goethe, nachdem die Hälfte jenes Jahrzehnts vorüber war: der Weizen, das sind all die keimkräftigen Körner inneren Erlebens, die bei einem Dichter nach künstlerischer Anschauung und Gestaltung drängen, das Kommißbrot aber waren in diesem Fall nicht nur die äußerlichen Anforderungen des Hoflebens und die praktischen Arbeiten des Staatsdienstes, das war vielmehr auch eine Masse von scheinbar dichterischen Produktionen, Gelegenheitsdichtungen für alle möglichen Vergnügungen und Festlichkeiten — Dichtungen, in denen ja das formale Talent sich geltend machte, in denen auch vom Geiste ihres Verfassers da und dort etwas zu verspüren ist und ein gewisses Interesse beansprucht, aber eben doch Arbeiten, die sich auf der Oberfläche halten, nicht die künstlerische Ausprägung des tiefsten Lebensgehaltes der Persönlichkeit sind. Derartige Dichterei tut keinem Dichter auf die Dauer gut, und die Nationalliteratur hat nichts oder wenig davon; und über solchen halbschlächtigen Leistungen kümmert dann das, was von Ansätzen großer

Poesie in der Seele des Dichters steht. So blieb der „Faust", wie er in jener Handschrift aus Frankfurt war, die Goethe nach Weimar mitbrachte, aus der er vorlas, die die Göchhausen abschrieb; so blieb der „Egmont" in der uns unbekannten Gestalt, die er in Frankfurt erhalten hatte; so wurde die „Iphigenie", deren Keime wohl auch noch von Frankfurt herstammten, unter Rekrutenaushebungen und andern Arbeiten und Zerstreuungen mit Mühe und Not in ihrer ersten prosaischen Gestalt für das Liebhabertheater am Hofe fertig gebracht, und Goethe klagte, daß der König von Tauris reden solle, als ob kein Strumpfwirker in Apolda hungerte; so wurde um 1780 der „Tasso" begonnen, aus dem intimen Leben mit Frau v. Stein heraus, aber er rückte nicht über die beiden ersten Akte fort, und diese waren nicht, was sie später wurden, waren in Prosa entworfen und noch ohne Antonio; so wurde gleich in den ersten Jahren der „Wilhelm Meister" begonnen, aber er rückte bemühend langsam vom Fleck, einmal in sechs Jahren nur um einige Bogen, und zwanzig Jahre brauchte es, bis die „Lehrjahre" fertig waren. Feine kleinere Arbeiten wie „Die Geschwister" wurden wohl fertig — und die Lyrik natürlich, sie läßt sich bei einem geborenen Lyriker wie Goethe nie ganz unterbinden, sie braucht ja auch keine länger dauernde Sammlung, um ihre knappen Kunstwerke zu erzeugen, sie zieht ihre Nahrung auch von Stimmungen des Augenblicks, von Herzensbeziehungen wie die Goethes zu Frau v. Stein: sie hat denn auch in der ersten Weimarer Zeit eine Anzahl der allerschönsten und reifsten Gedichte Goethes geliefert, man denke nur an den „Erlkönig", den „Fischer", „Grenzen der Menschheit", Lieder wie „An den Mond",

„Wanderers Nachtlied" u. a. So ziemlich alles andre aber blieb Anlauf und Plan oder war Hof- und Gelegenheitsdichtung, die wenig Gewinn für die deutsche Literatur abwerfen konnte. Und allmählich begann nun auch, an Stelle des in seinen Äußerungen verkümmerten Dichtertriebs, der wissenschaftliche Trieb Goethes sich immer stärker zu entfalten und eine ganz bestimmte Richtung auf die Naturwissenschaften zu nehmen.

Das war's, was Goethe in jenen ersten zehn Jahren in Weimar gefunden hat, und dabei hätte er sich ja beruhigen können, wenn in seiner geistigen Gesamtpersönlichkeit der Dichter nichts gewesen wäre als eben ein gleichwertiger Bestandteil unter vielen, von gutem Durchschnitt oder etwas darüber; er hätte die Poesie allmählich einschlafen lassen und im praktischen Leben doch noch Treffliches leisten können, dabei eine jener bedeutenden und interessanten Persönlichkeiten werden können, denen es zu einem gewissen besonderen Schmuck gereicht, daß sie in in ihrer Jugend auch in der Poesie etwas geleistet haben, die man aber später mehr aus andern Ursachen schätzt als um ihrer poetischen Leistungen willen. Aber von dieser Art war eben Goethe nicht: er war von Haus aus, von Naturausrüstung kein Dichter wie ein Dutzend andrer, sondern eine der ersten dichterischen Kräfte, welche die Weltliteratur überhaupt kennt. Was man bei einem solchen Dichter den Dichter nennt, das ist eben nicht bloß eine formale Begabung unter andern, sondern das ist innere Lebensenergie, die für den besten und größten Gehalt der Persönlichkeit in der poetischen Kunstform den Ausdruck suchen muß — muß, wenn sie nicht sich selbst aufgeben will. Daß Goethe vor dieses Entweder-Oder

sich gestellt sah, das und nichts andres war für ihn das schließliche Ergebnis der zehn Jahre, und das hat an jenem Punkte niemand schärfer und tiefer empfunden als er selbst. Wieder fühlte er wie zehn Jahre vorher in Frankfurt: ich muß heraus, wenn ich nicht in mir selbst zu Grunde gehen soll, wenn ich mich retten soll, mich für mich selbst und meine poetische Sendung! Später hat er es gegen Eckermann so ausgesprochen: in den ersten zehn Jahren seines Weimarischen Dienst- und Hoflebens habe er so gut wie gar nichts gemacht, die Verzweiflung habe ihn nach Italien getrieben. Goethes „Flucht" von Weimar nach Italien im Jahr 1786 war — obschon unter andern Umständen — doch von derselben innern Notwendigkeit diktiert wie die vier Jahre vorher erfolgte Flucht Schillers von Stuttgart nach Mannheim. Was nun aber für Goethe und seine Poesie und damit für die deutsche Literatur aus seinem zweijährigen Aufenthalt in Italien folgte, das war indirekt eine Folge jener zehn Jahre in Weimar: wären sie nicht gewesen, wäre er etwa damals im Jahr 1775 gleich nach Italien gegangen, wohin er ja schon auf dem Wege war, so hätte Italien einen andern in ihm gefunden und anders auf ihn wirken müssen. Es fragt sich nun nur, was Italien aus diesem Weimarer Goethe gemacht hat und wie — und wie das einzuschätzen ist für ihn selbst und für die deutsche Literatur?

Was der Deutsche in Italien geistig und insbesondere ästhetisch zu suchen und zu finden pflegt, das ist hauptsächlich zweierlei: einmal sind es Natureindrücke, die sehr wesentlich durch intensivere Wirkung des Sonnenlichts bedingt sind; sodann sind es die Eindrücke einer Kultur- und im besonderen Kunstentwicklung, welche durch Jahrtausende hindurch sich hier auf einem und demselben Boden in einer Bedeutung und Mannigfaltigkeit und in einem steten Zusammenhang entfaltet hat wie nicht leicht anderswo. Welcher Art nun aber die Wirkung von dem allen ist, das hängt sehr von der individuellen geistigen Verfassung ab, in welcher der Einzelne nach Italien kommt und in Italien lebt, und zwar nicht nur von seiner geistigen Aufnahmefähigkeit, sondern auch von seiner geistigen Widerstandskraft, davon, wie stark oder gefestet das Eigene, Persönliche, das Angeborene oder durch Bildung Entwickelte ist, das der Deutsche aus seiner Heimat nach Italien mitbringt und den auf ihn eindringenden italienischen Eindrücken entgegenzusetzen hat. Je nachdem es in dieser Beziehung bei ihm steht, wird er entweder nur eine wertvolle Erhöhung, Weitung und Förderung seines geistigen Wesens gewinnen, einen Zug ins Lichte, Klare, Einfache, Plastische, etwa auch eine Steigerung seiner produktiven Kräfte, seines Formsinns und seiner Fähigkeit für Formgebung; er wird aber im Kern seines Wesens der bleiben, der er ist, im eigentlichen geistigen Charakter als Deutscher ein Deutscher bleiben. Oder aber — und das läßt sich nicht selten gerade bei künstlerisch angelegten Naturen beobachten — die Eindrücke Italiens werden ihm zu mächtig, nehmen seinem Geiste eine Zeitlang das Steuer aus der Hand, daß er nicht mehr recht weiß, wo eigentlich seine geistige Heimat ist; und wenn er sich zu fassen sucht, so hat eine fremde Welt Besitz von ihm genommen mit all ihrer Macht und Herrlichkeit, er hat den Deutschen in sich mehr oder weniger verloren, sieht nördlich der Alpen nur Nebel und Barbarei, die eigentliche Heimat des Geistes in Italien, er sucht sich zu verwandeln oder glaubt sich

zu verwandeln in einen antiken Menschen, einen Renaissancemenschen, einen Griechen, einen Römer oder was sonst, kurz in irgend etwas, was den Idealen und Normen entspricht, die er in Italien glaubt gefunden zu haben; und das entfremdet ihn dem ursprünglichen deutschen Wesen, macht ihn bis auf weiteres oder für immer unfähig, im engen geistigen Zusammenhang mit der deutschen Heimat, mit seinem Volke weiter zu leben, zu wirken, zu schaffen. Nun aber war gerade Goethes Widerstandsfähigkeit in dieser Beziehung nach den ersten zehn Jahren von Weimar trotz seines reiferen Alters entschieden geringer, als sie damals gewesen wäre, da er in der geistigen Richtung seines Wesens stand, aus der soeben der „Faust" entsprungen war: in dem Augenblick, da er von Weimar nach Italien flüchtete, hatte er im Grunde gar keine sichere, klare, eigene Richtung seines geistigen Wesens mehr, er war irre an sich selbst, war ins Unsichere und in die Zerstreuung geraten, seine fast zur seelischen Krankheit gewordene Sehnsucht nach Italien war nichts andres als die Sehnsucht seines geistigen Menschen, sich fern von Weimar wiederzufinden, in einer ganz andern Welt sich zu sammeln, zu fassen, sich wieder klar zu werden über sich selbst und seine eigentliche fernere Aufgabe. Und nicht am letzten wollte er den Dichter in sich wiederfinden: es war keine bloße Laune, daß er die unfertigen Manuskripte des „Faust", des „Egmont", der „Iphigenie" und des „Tasso" in den Reisekoffer packte. Aber diese geistige Verfassung, diese „Verzweiflung" war nichts weniger als die Verfassung, in der man gegen mächtige neue Eindrücke sonderlich widerstandsfähig ist, in der man unter allem willigen Empfangen und Aufnehmen doch auch etwas Wichtiges,

Eigenes energisch behauptet; im Gegenteil, das ist die Verfassung, in der man dem Neueindringenden mit einer gewissen Wehrlosigkeit preisgegeben ist, sich ihm wie einer Rettung kritik- und widerstandslos in die Arme zu werfen geneigt ist, zumal wenn man ohnedies so viel Neigung zur Hingabe an die Dinge und Eindrücke hat wie Goethe. Und dabei kommt noch etwas anderes in Betracht: eine Reise nach Italien war damals überhaupt etwas ganz andres als heutzutage, wo der höher gebildete und reifere Deutsche nach Italien geht ausgerüstet mit einer Masse von Vorkenntnissen, mit schon daheim gewonnenen Eindrücken von Kunst und Kunstgeschichte, schon mit einem bestimmten persönlichen Verhältnis zur Antike, zur Renaissance, schon mit innerer Stellungnahme zum ganzen Klassizismus — kurz, in einer Verfassung, daß ihn in Italien ästhetisch nicht schlechtweg neues erwartet. Damals aber war die ganze Kunstgeschichte und Ästhetik noch in ihren Anfängen, die Kunstgeschichte ganz auf Winkelmann gegründet; was einer schon in Deutschland von italienischer Kunst gesehen haben konnte, war äußerst dürftig; die Antike war dem nach Italien reisenden Deutschen ein fernes Idealbild, neben dem ihm die italienische Renaissance mit ihrem besonderen, von der Antike abweichenden Geiste zurücktrat oder sich nicht genügend sonderte; Griechisches und Römisches schied man vielfach auch nicht so säuberlich wie heute, die mittelalterliche Kunst vollends und ihre Übergänge in die Renaissance fanden so gut wie keine Beachtung; die Einflüsse, unter denen man daheim in Deutschland gestanden war, waren teils der übermächtige französische Einfluß aus dem Zeitalter der Ludwige, teils die neue Reaktion des deutschen Geistes dagegen im

Anschluß an englische Einflüsse — kurz, was der Deutsche in Italien zu erwarten hatte, war noch in ganz anderm Maße als heute etwas Neues, Fremdes, übermächtig Einstürmendes, eine größtenteils erst zu entdeckende neue Welt. Auch das muß man sich gegenwärtig halten, wenn man die Wirkung Italiens auf Goethe im rechten Lichte sehen will. In jene neue Welt trat er mit seiner innerlich unsicher gewordenen Geistesverfassung, in ihr wollte er sich sammeln und sich selbst wiederfinden, in sie schaute er zwei Jahre lang hinein und machte große Augen, in sie warf er sich förmlich hinein wie in ein weites Meer, mit keiner andern Absicht, als sich von ihm tragen und umspülen und durchkühlen zu lassen und zu sehen, wohin das alles führe und trage. Nicht allzuviel kümmerte ihn das Geschichtliche, die großen historischen Völkerbewegungen auf italienischem Boden; was ihn anzog, war teils die Natur in weitestem Sinn, die gegenwärtige Volksnatur eingeschlossen, teils die Kunst und zwar vor allem die bildende Kunst des Altertums, von der Renaissance eben das, was dem Altertum und seinem Geiste am verwandtesten schien, weniger das, worin der Geist einer neuen Zeit sich selbständig regte. Wichtiger als alle Renaissance, vollends als die mittelalterliche Kunst, wurde ihm die Antike selbst, namentlich ihre Plastik; die Kunst der Griechen, ihre Menschenbildung vor allem, suchte er zu fassen nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit der Hand, er dilettierte wieder unabläßig im Zeichnen, Malen und Modellieren und erwog wiederholt seinen alten Wahn, ob er nicht zum bildenden Künstler geschaffen sei. Die Natur Italiens aber gab ihm neuen Anstoß zu wissenschaftlichen Naturstudien, er suchte die „Urpflanze" und legte den Grund zu seinen

Farbenstudien, er suchte das Naturgesetz auch als Gesetz des Geistes und der Kunst zu erkennen und zu begreifen. Und wie er in der griechischen Kunst, nicht scharf gesondert von der römischen, die unmittelbare, unreflektierte Einheit von Geist und Natur zu erkennen glaubte, so wurde ihm griechisches Wesen, Fühlen und Denken immer mehr auch die eigentliche Norm alles Menschlichen; ein Grieche zu werden in der ganzen Weltauffassung, auch im Leben und in der eigenen Lebenshaltung, das wurde ihm das Ziel aller wahren Menschenbildung, seiner eigenen ferneren Selbstbildung. Darin war er glücklich und zufrieden, ruhig und heiter, sein jetziger Zustand schien ihm der eigentlich wahre, rein menschliche Zustand; weit dahinten, hinter den Alpen, im nordischen Nebel lag ihm, was er bisher gelebt und erstrebt hatte — auch der Staatsmann von Weimar: mit dem wahren Menschen glaubte er jetzt auch den Künstler erst recht in sich gefunden zu haben, nach und nach freilich mit der Erkenntnis, daß nicht die bildende Kunst sondern die Dichtkunst seine Sendung sei.

Damit hatte Goethe in der Tat sich selbst wiedergefunden, sofern das hieß: er hatte seinen inneren Menschen gesammelt aus den Zerstreuungen und Zersplitterungen von Weimar, er hatte für seinen Geist eine bestimmte, bewußt ergriffene Richtung gefunden, die er fürderhin zu verfolgen trachtete, der „des Treibens Müde" hatte Ruhe in sich gefunden und eine Art heiteren Frieden; und er hatte die Dichtkunst als seinen innersten Beruf wiedererkannt. Das war nötig und heilsam, und daran wäre an sich nichts zu bedauern und nichts zu bemängeln, auch an der neuen und bestimmten Richtung seines Geistes nichts,

wenn diese nichts andres zu bedeuten gehabt hätte als eine erhöhte, erweiterte und vertiefte, gelichtete und vereinfachte Fortsetzung der jugendlich nationalen und im besten Sinne volkstümlichen Geistesrichtung Goethes, eine durch die Eindrücke Italiens und der Antike bewirkte Abklärung des Natürlichen und Angeborenen, eine Fortbildung des Eigenen, Persönlichen, Deutschen, Volkstümlichen durch ein Reifen unter italischer und klassischer Sonne. Aber so stand die Sache eben nicht: in dem Sinne hat sich Goethe in Italien nicht wiedergefunden, daß er die durch die zehn Jahre von Weimar gelockerten, verwirrten oder zerrissenen Fäden wieder angeknüpft hätte, die ihn mit seiner jugendlichen Geistesrichtung wieder verbunden hätten, mit der Geistesrichtung, die im „Götz", im „Werther", im „Faust" und den andern Jugenddichtungen so verheißungsvoll eine neue deutsche Dichtung angekündigt hatte, aus nationalem Boden aufsteigend, eins mit dem Fühlen und Denken des deutschen Volkes und darum von diesem freudig begrüßt. Die zehn Jahre waren nicht mehr zu streichen, Goethe hatte, als er nach Italien kam, schon zu wenig Fühlung mehr mit dem Dichter der Frankfurter Zeit, als daß er die Linie Klopstock-Herder wieder hätte finden können, nur in einem durch die Eindrücke Italiens erhöhten und geklärten Stile; es war vielmehr ein Bruch da, ein Abreißen, eine Leere, die sich nun mit etwas ganz Anderm, Fremdartigen füllte. Der übermächtige Eindruck der Antike fand bei Goethe nicht genug widerstandsfähiges Eigenes mehr, er hat Goethe mit jähem Ruck nach einer ganz andern Seite hin geworfen, die Antike hat ihn zunächst aus sich selbst vertrieben und als eine neue fremde Macht von seinem Innern Besitz

ergriffen. Denn das darf man sich doch nicht verhehlen und verschleiern: bei allem Großen, Herrlichen und Ewigen, das die Antike an und für sich bietet und das ja gewiß nur ein Tor oder ein Ignorant leugnet, bei all den mächtigen Einflüssen, die sie immer von Zeit zu Zeit auf andre Zeiten und Völker geübt hat und immer wieder üben wird, bei allem Gewinn, den ihre Schule und Zucht auch den Geistern andrer Völker und Zeiten bringen kann und gebracht hat, in der Kunst namentlich — bei all dem ist die Antike dem deutschen Geiste doch zunächst etwas Fremdes, nur in sehr bedingtem Maße Verwandtes, etwas, was dem deutschen Wesen nicht einfach als eine neue Seele eingesetzt werden kann, etwas, dessen Formprinzipien nicht ohne weiteres dem Schaffen des deutschen Geistes als absolute Norm aufgedrungen werden können, was sogar vielfach dem deutschen Naturell geradezu widerstrebt. Die Antike ist unter den Bedingungen griechischen Lebens erwachsen und geworden, was sie ist — die Lebensbedingungen des deutschen Geistes sind von jeher andre gewesen. Wir können darnach streben, unter den Bedingungen unseres Lebens in unserer Art ebenso eine Einheit von Geist und Natur zu gewinnen, wie sie die Griechen in ihrer Art hatten, die Form ebenso zum vollkommenen Ausdruck unsres Gehaltes zu machen, wie die griechische Form der Ausdruck griechischen Gehaltes war, das Menschenbild aus unsern germanischen Anlagen ebenso unverfälscht herauszubilden, wie es die Griechen aus dem ihrigen herausgeprägt haben — und hierin können wir immer wieder von der Antike lernen. Aber wir können uns nicht in antike Menschen verwandeln, unser Fühlen und Denken nicht nach griechischem

Muster modeln, auch unsere ethischen und religiösen Begriffe, unsere ganze Lebensanschauung und Lebenshaltung nicht — wir können das so wenig, als wir in griechischer Gewandung durch unser nordisches Klima wandeln, die Götter Griechenlands verehren, unsere bürgerliche Arbeit von Sklaven verrichten lassen oder unsere Frauen ins Frauengemach sperren können. Und ebensowenig können wir die Formen der griechischen Kunst schlechthin und einfach auf unsern deutschen Lebensgehalt anwenden, am wenigsten in der Poesie, deren Ausdrucksformen sprachlich sind und durch die gesetzmäßigen Besonderheiten jeder bestimmten Sprache bedingt werden — das können wir nicht, und wenn wir's erzwingen wollen, so kommt entweder ein Zwitter zu stande oder ein rein formales Kunststück, dessen Geist nicht deutsch, aber eben auch nicht griechisch ist. Der Wahn aber, daß man das alles könne oder wenigstens anstreben müsse, das ist der Winkelmannsche Irrtum, von dem nun auch Goethe, der wehrlose, nicht genug widerstandsfähige, weil in sich selbst unsicher gewordene deutsche Flüchtling aus Weimar, in Italien überrascht und überwältigt wurde. Und das hat von hier bis auf weiteres den Zusammenhang Goethes und seines Schaffens mit dem Leben des deutschen Volkes gelockert, ihn selbst bis auf einen bedenklichen Grad und für längere Zeit seiner Nation entfremdet und ihn in ihr vereinsamt, bis er in der Berührung mit Schiller die Fühlung mit dem deutschen Wesen und mit seiner eigenen Jugend wiedergefunden hat.

Was bei diesem widerstandslosen Hinsinken in die Arme der Antike für Goethe und seine Dichtung herausgekommen ist, das ist zunächst zu sehen an dem Schicksal der

angefangenen größeren Arbeiten, deren Manuskripte ihn von Weimar nach Italien begleiteten. Zuerst, kaum daß er den Weimarer Staub von den Schuhen geschüttelt und italienischen Boden unter den Füßen hatte, machte er sich an die „Iphigenie" — und schon in den ersten Monaten seines ersten römischen Aufenthaltes wurde sie vollendet in der Gestalt, in der sie uns jetzt vorliegt, als ein Werk von so einheitlicher, künstlerischer Harmonie, daß es in dieser Beziehung von keinem andern Werke Goethes übertroffen wird, ja eine in der ganzen Literatur überhaupt seltene Vollkommenheit aufweist. Aber fragt man, wie dieses Wunder gerade jetzt geschehen konnte, so ist die Antwort: dieses Werk ist gar kein Erzeugnis Italiens, nur die letzte Vollendung seiner äußeren Form stammt dorther; vielmehr ist die „Iphigenie" in allem Wesentlichen, im Gehalt nicht nur und in der inneren Kunstform sondern auch in den Grundzügen der äußeren Sprachform, ein Werk früherer Jahre, es war innerlich und bis auf die noch mangelnde letzte Läuterung jener äußeren Sprachform längst fertig, als Goethe von Weimar schied. Und es war und ist ein Werk, das nur dem flüchtigen Blick klassizistisch scheinen kann — in Wahrheit ist es deutsch durch und durch, das einzige größere Werk Goethes aus jenen zehn Jahren von Weimar, in dem eine einheitliche, poetisch fruchtbare Lebensstimmung sich unter allen äußeren Hemmungen ihren künstlerisch geschlossenen Ausdruck erzwungen hat. Es läßt sich nicht äußerlich literaturphilologisch nachweisen, aber es ist aus inneren Gründen wahrscheinlich, daß die letzten Fäden der inneren Entstehungsgeschichte der „Iphigenie" sogar noch in die Frankfurter Zeit zurückreichen, in die Zeit und die Stimmung

des Prometheusfragments und des Urfaust; und was sich in den ersten Weimarer Jahren aus diesen Keimen allmählich entwickelt, im Innern des Dichters still gebildet und umgebildet haben mag — als Kunstwerk entsprang die „Iphigenie" der Lebensstimmung des Dichters am Beginn des Jahres 1779, also rund acht Jahre vor der Feststellung seiner letzten Form in Rom, und die Dichtung wurde in den ersten Monaten jenes Jahres in einem einheitlichen Wurf und aus Einem Gusse geschaffen. Was dann bis zur italienischen Reise daran geschah, das war nur ein wiederholtes Umschreiben des Textes aus der Prosa in den Vers und aus dem Vers wieder in die Prosa, ohne daß am Inhalt oder nur auch am Ausdruck etwas Wesentliches geändert worden wäre. Sowie aber Goethe den italienischen Boden betreten hatte, wachte die Stimmung des Werkes wieder in ihm auf, die Iphigenie begleitete ihn Tag und Nacht, im Wagen, am Ufer des Gardasees, in den Kirchen Venedigs, vor den Gemälden Bolognas und so immer weiter bis nach Rom; all seine Stimmungen am Anfang der Reise, sein neues, erhöhtes Lebensgefühl wie die leisen Regungen des Heimwehs, alte und neue Stimmungen setzte er fortwährend mit seinem Werke, mit der Gestalt und Seele seiner Iphigenie, des Thoas, des Orest und Pylades in lebendige Beziehung; ohne an seinem Werke sachlich etwas zu ändern, lebte er es aufs neue innerlich durch, vermittelte und verarbeitete es mit allen neuen Eindrücken, bis ihm endlich in Rom die langgesuchte endgültige Sprach- und Versform als reife Frucht von selbst in die Hand fiel. Und das alles geschah in einem Stadium des italienischen Aufenthalts, da die Wendung zum Klassizismus sich erst vorbereitete aber noch nicht mit Bewußtsein vollzogen war,

und so zeigt die Form der Iphigenie dasselbe, was später in andrer Art „Hermann und Dorothea" und die Vollendung des ersten Teils „Faust" zeigten: welcher künstlerische Gewinn aus den Eindrücken Italiens zu ziehen gewesen wäre, ohne daß Goethe die deutsche Richtung seines Wesens und seiner Poesie zu Gunsten des Winkelmannschen Irrtums hätte abzuschwören brauchen. Denn griechisch ist an der „Iphigenie" nichts als der Rohstoff, und dieser bedingt dann wieder eine gewisse Stilisierung der Ausdrucksweise, welche den Schein des Antikisierens, des Klassizistischen erwecken kann. In allem andern aber, in Geist und Gehalt, in Weltanschauung und Lebensauffassung, in der Bildung der Charaktere, in Stellung und Lösung der Probleme ist das Werk nicht nur, wie Schiller sich ausdrückte, „erstaunlich modern und ungriechisch", nicht nur, wie Goethe selbst später halb ärgerlich meinte, „verteufelt human" — will sagen: aus dem antiken Rohstoff ins allgemeingültig Menschliche herausgearbeitet — sondern dieses Menschliche, weit entfernt in blasser Allgemeinheit zu verschwimmen, zeigt bei genauerem Zusehen so deutlich die besondere germanische Prägung, daß es allerdings „erstaunlich" ist, daß man meinen könnte, der Rohstoff sei nicht dem griechischen, sondern dem germanischen Mythus entnommen. Denn die Fragen, um die sich dieses Drama dreht, sind an sich die uralten und immer neuen Menschheitsfragen: welches das angemessene ethisch-religiöse Verhältnis des Menschen zur Gottheit sei, wie die in diesem Verhältnis immer wieder eintretende Entzweiung sich zur Einheit lösen und versöhnen lasse — und ferner: welche Bedeutung und Wirkung dabei der Vererbung zukomme,

hemmend oder fördernd, zum Fluch oder zum Segen? Die Art aber, wie diese Fragen aufgeworfen und gelöst werden und wie damit auch das dramatische Problem sich stellt und löst, lehnt sich zwar in der äußeren Fabel an den im dramatischen Rohstoff enthaltenen griechischen Mythus an, entspricht aber in allen entscheidenden Punkten nicht der griechischen, sondern der germanischen Auffassung und hat auch von christlicher Auffassung, die man darin finden wollte, nicht mehr, als sich zur Not mit der germanischen verträgt.

Als das normale Verhältnis des Menschen zur Gottheit erscheint in der „Iphigenie" durchweg nicht knechtische oder mißtrauische Furcht des Wehrlosen vor dem übermächtigen, auch nicht Sündenbewußtsein und Gnadebegehren, vielmehr in gut germanischer Art freier Aufblick des tüchtigen und wehrhaften Menschen zu der Gottheit, in deren Dienst er steht, zu deren Gemeinschaft er als ihr Mitkämpfer berufen ist. Aber dieses normale Verhältnis kann zeitweilige Störungen erfahren, sei's durch menschliche Schuld, sei's durch Mangel an Verständnis für den Rat der Gottheit, und aus beiden Ursachen durch ethische Konflikte, welche dem Menschen jenen freien Aufblick verdunkeln. In diesem Falle befinden sich Iphigenie und Orest, jedes in seiner besonderen Art, darin hängt auch ihr dramatischer Konflikt; Pylades dagegen kennt in seiner weniger tiefen aber sicheren Art solche Entzweiung nicht. Zur Lösung aber kommen all diese inneren und damit auch die äußeren Konflikte durch nichts anderes als durch den geradsinnigen Mut der Wahrheit, durch schlichte ethische Bereitschaft im Dienste der Gottheit, in ehrlichem Durchkämpfen dessen, was eines jeden ob auch leidvolle Sendung ist; und eine nicht unwesentliche Unterstützung bekommt das alles durch die innere Versöhnung der Entzweiten mit ihrer Sippe, mit der natürlichen Lebensgemeinschaft des Geschlechtes, in der wohl ihre Schuld und ihr Leiden, aber auch ihre Kraft und Tüchtigkeit

wurzelt. Diese Lösung ist weder griechisch noch im landläufigen Sinne christlich, sondern ausgesprochen germanisch: diese Tantaliden könnten gerade so gut Wölsunge sein. Und nicht anders ist es um die Auffassung der Vererbungsfrage bestellt, welche aufs engste mit dem andern zusammenhängt: wohl erben sich in einem Geschlechte die verhängnisvollen Eigenschaften fort, welche als ein Fluch auf ihm lasten können; aber ist es nur kraftvoll und gesund, so erbt sich auch das Tüchtige und mehrt sich unter der Leitung der Gottheit, sei's auch durch Schuld und Leiden hindurch; und im willigen Dienste der Gottheit und ihres, ob auch zeitweilig unverstandenen Rates wandelt sich am Ende auch ein alter Fluch wieder in Segen, wenn auch erst für späte Sprossen des Geschlechtes. Das gilt allerdings nicht für Schwächlinge, aber es ist germanische Auffassung und — es ist die Auffassung in Goethes „Iphigenie".

Es ist jedoch keine doktrinär-theoretische Auffassung — daß sie im altgermanischen Mythus und in den sonstigen Zeugnissen von der ursprünglich germanischen Weltauffassung steckt, war Goethe schwerlich bekannt und jedenfalls nicht bewußt; in die „Iphigenie" kam diese Auffassung teils aus der ursprünglichen, gut deutschen Natur Goethes, teils aus seiner besonderen Lebensstimmung um das Jahr 1779, in der diese Natur noch unverfälscht wirksam war. Es war das die glücklichste Zeit in den ersten zehn Jahren von Weimar: Goethe stand im dreißigsten Lebensjahr, die erste Zeit der Unruhe und Unsicherheit in Weimar war vorbei, seine Herzensbeziehungen zu Frau v. Stein waren aus ihrer ersten Leidenschaftlichkeit zu einer Klärung gekommen, sein Verhältnis zum Herzog begann er als eine ernste Lebensaufgabe zu fassen, die Prometheus- und Faststimmungen grollten zwar noch dahinten, aber sie begannen in die Stimmung hinüberzu-

schwenken, aus denen Hymnen wie „Grenzen der Menschheit" und „Das Göttliche" entstanden sind — kurz, es war jene Lebensstimmung, in der ein vor der Reife stehender Mann die Empfindung haben kann, daß er jetzt aus den Wirren und Gärungen seiner Jugend die innere Harmonie gefunden habe, daß all seine inneren Entzweiungen sich zur stillen Einheit mit Gott und Welt und sich selbst lösen wollen, und daß er die Bürgschaft dafür teils in der seelischen Gemeinschaft mit bestimmten geliebten und verehrten Menschen habe, teils in der Erkenntnis einer höheren Berufung, eines klaren, ihm verordneten Dienstes, dessen schlichte Erfüllung ihn zu weiterer Klarheit führen werde. Daß diese Stimmung in Weimar nicht auf die Dauer vorhalten werde, daß sie in etwa einem halben Jahrzehnt in jene „Verzweiflung" sich umwandeln werde, die ihn von Weimar und seinen Menschen forttrieb, das konnte Goethe damals noch nicht wissen, wenn er's auch vielleicht ganz dunkel geahnt hat; daß aber jene glückliche Seelenverfassung der Boden sein konnte, auf dem die „Iphigenie" wuchs, so wie sie in ihrem Wesen ist, das ist leicht zu begreifen. Und wie das Werk damals trotz äußerlicher Hemmungen aus Einer Stimmung heraus und in Einem kräftigen Zuge geschaffen wurde, so wurde es auch, dramaturgisch betrachtet, das einheitlichste und am sichersten aufgebaute Drama Goethes, vortrefflich in der dramatischen Komposition, mit straffgeführter, folgerichtig aus den Charakteren herauswachsender Handlung voll mächtiger Willensspannungen und Entladungen. Nur wer das äußerlich Theatralische mit dem eigentlich Dramatischen verwechselt, kann die „Iphigenie" dramatisch schwach finden; sie ist in dieser Beziehung stärker als der äußerlich stark

bewegte „Götz", der theatralisch effektreiche aber innerlich baufällige „Egmont", der dramatisch lahme „Tasso". An was es der „Iphigenie" für die vollendete Bühnenwirkung fehlt, das sind meist nur die rechten Schauspieler; ihnen hat es Goethe allerdings nicht leicht gemacht, denn ein ungemein bewegter dramatischer Inhalt bei vollendeter Stilisierung der sprachlichen Form stellt ihnen so ziemlich die schwerste künstlerische Aufgabe, die es gibt. Diese Vollendung des Stils aber ist das Einzige, was Italien an dem Werke getan hat, und diese ist noch nicht klassizistisch im Sinne des Winkelmannschen Irrtums.

Anders als mit der „Iphigenie" stand und ging es mit „Egmont" und „Tasso". Der „Tasso", an den sich Goethe bald nach der Vollendung der „Iphigenie" machte, war weit nicht in dem Maße fertig wie jene. Auch er war in Weimar, kurz nach der Entstehung der „Iphigenie" begonnen worden, noch aus ähnlichen Stimmungen heraus — nur die Schweizerreise mit dem Herzog lag dazwischen; das Werk war aber nur so weit gediehen, als diese Stimmungen für jetzt trugen und Gehalt gaben. Soweit sich das jetzt noch beurteilen läßt, scheint nicht mehr fertig geworden zu sein als die Szenen des ersten und zweiten Aktes, in denen es sich nur um Tassos Verhältnis zu dem Fürstenhaus von Ferrara, die Bekränzung des Dichters und seine Neigung zu der Prinzessin handelt, also eben um das, woran sich Goethes persönliches Interesse an dem Tassostoff naturgemäß zuerst heften mußte. Den historischen Stoff selbst kannte Goethe damals nur mangelhaft; erst in Italien lernte er die Tassobiographie Serassis kennen, die ihm neue Gesichtspunkte gab: namentlich die Gestalt des Antonio Montecatino und sein Konflikt mit

Tasso fesselten jetzt erst des Dichters Interesse, drängten sich in den Vordergrund und mußten eine Veränderung des ursprünglichen Planes mit sich bringen. Aber das Ganze wurzelte so sehr in Weimarer Stimmungen, daß sich jetzt, da diese mehr und mehr zurücktraten, eine Verschmelzung des Alten und Neuen nicht so leicht finden ließ; so wurde nicht viel mehr getan, als daß auf dem Wege nach Sizilien eben an den ersten zwei Akten herumgearbeitet und später, schon auf dem Heimwege, in den Mediceergärten in Florenz, gewisse Stimmungen für das Werk aufgespeichert wurden. Erst nach der Rückkehr, in Weimar wieder fand Goethe die Stimmung, den „Tasso" zu vollenden; aus Italien kam das Manuskript nicht viel anders zurück, als es dorthin gegangen war — nur die Prosa der schon vorhandenen Szenen war vermutlich in Verse umgesetzt. Der „Egmont" dagegen wurde in Italien fertig in der Gestalt, in der er jetzt vorliegt. Mit ihm stand es insofern ähnlich wie mit der „Iphigenie", als nicht mehr viel daran zu tun war; dies freilich in andrer Weise und aus andern Gründen. Der „Egmont" war nicht nur dem Keime nach sondern auch in der ersten Ausführung noch ein Werk der letzten Frankfurter Zeit, er galt für nahezu fertig, als Goethe nach Weimar kam; wie er damals aussah, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen, immerhin sind in der Stilmischung, die er jetzt aufweist, noch deutlich genug die Linien des charakteristischen Stils der Frankfurter Zeit zu erkennen, und daß die Volksszenen und die Szenen, in denen die politischen Konflikte verhandelt werden, daß der Inhalt des vierten Aktes und die Grundanlage der Handlung und der Charaktere im Wesentlichen jener Frankfurter Zeit, dem Jahre 1775

angehören, daran wird kaum gezweifelt werden können. Wieder wie im „Götz" war es das sechzehnte Jahrhundert und seine Kämpfe, was den Dichter angezogen hatte, der Kampf der Niederlande um Freiheit und Selbständigkeit und um gesundes volkstümliches Recht war ganz ein Thema für den jungen Goethe. Der historische Graf Egmont war nun freilich genau besehen weder ein sonderlich dramatischer Held, noch auch ein Held und Märtyrer der Freiheit; aber Goethe fand noch etwas andres in dieser Gestalt oder glaubte es wenigstens in sie hineinlegen zu dürfen: jene ungebrochene Lebensfreudigkeit, jener halb kühne, halb blinde Wagemut, der die Zügel der Sonnenpferde faßt und sich begnügt, den durchgehenden Wagen „bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da" abzuhalten, unbekümmert darum, wohin und was daraus werde — das entsprach wieder ganz einem Teil seiner Lebensstimmungen in jener Zeit. Das war's aber freilich auch, was den Charakter des historischen Egmont und die Motive seines Wollens ohne Zweifel schon damals in einer Weise umgemodelt hat, die in ihren weiteren Konsequenzen dem Drama zum Verhängnis wurde. Als ein nahezu fertiges Werk im Charakter des „Götz" und des „Faust", immerhin noch nicht ganz für die Veröffentlichung reif, muß Goethe den „Egmont" nach Weimar gebracht haben. Dort nahm er es auf das Drängen der Frau v. Stein wiederholt vor, aber es gefiel ihm nicht mehr recht, er wollte wenigstens den Ton und Stil etwas überarbeiten, aber es wollte auch damit nicht recht gehen, wenn auch vielleicht etliche nicht immer glückliche Rhythmisierungen der Prosa schon aus jener Zeit stammen mögen. Während des zweiten Aufenthalts in Rom nun, 1787, hat Goethe

das Werk wohl oder übel fertig gemacht, so gut es eben ging; es war nicht viel daran zu antikisieren und klassizistisch zu machen, wenn nicht etwas ganz Neues an die Stelle des Ursprünglichen gesetzt werden sollte, und dazu konnte dieser nordische Stoff in Italien nicht wohl auffordern. So beschränkte sich Goethe darauf, das Vorhandene seinem neu sich bildenden Ideal möglichst anzunähern, es in diesem Sinne zu retouchieren und wenigstens äußerlich zum Abschluß zu bringen. Der Schluß, dieser bedenkliche „Saltomortale in eine Opernwelt", wie ihn schon Schiller genannt hat, muß damals entstanden oder wenigstens so hergerichtet worden sein, wie er jetzt ist; auch in den Charakter Egmonts und namentlich in den Klärchens sind wohl einige neue Züge gekommen, die der neu sich bildenden Lebensauffassung Goethes entsprachen. Sonst aber kann an Handlung und Charakteren nicht viel Wesentliches geändert worden sein, und auch der Stil, der Goethe jetzt immer mehr mißfallen mußte, war nicht völlig zu tilgen; aber Goethe tat wenigstens daran, was er irgend konnte, und es entstand jener Zwitterstil, den der „Egmont" aufweist, jene Mischung von charakteristischer Prosa und rhythmisierter, dem Vers angenäherter und doch nicht völlig zum Vers gehobener Prosa, die an vielen Stellen ein förmliches Unbehagen im Leser oder Hörer erzeugt. Und so trägt der „Egmont" nach Gehalt und Form die deutlichen Spuren des Übergangs von der jugendlichen Frankfurter Kunstrichtung Goethes durch das Schwanken und die Unsicherheit der zehn Jahre hindurch bis in die Wendung zum Klassizismus, der denn doch über das Stück noch nicht Herr werden konnte. So ist es am Ende auch nicht verwunderlich, wenn der „Egmont", so

wie er vor uns liegt, zwar eine Fülle allgemein poetischer Schönheiten und Wirkungen echt Goethischer Art enthält, aber als Drama und als Tragödie gleich unbefriedigt läßt. Die scharfe Rezension, die Schiller dem „Egmont" nach seinem Erscheinen angedeihen ließ, konnte zwar Goethe selbst wenig erbauen und muß den unbedingten Verehrern aller seiner Schöpfungen heute noch ein Dorn im Auge sein, aber sie besteht in allem Wesentlichen heute noch zu Recht, und auch Schillers spätere Bühnenbearbeitung des „Egmont" hat die Schäden nicht heilen können, die dem Werke zu tief in seinem ganzen Organismus stecken.

Nun blieb noch der „Faust" übrig, und das war das übelste Stück Arbeit für den italienischen Goethe, der sich in einen Griechen zu verwandeln trachtete. In dem ihm vorliegenden mürben „alten Codex", der Handschrift, die wir jetzt den „Urfaust" nennen, und die geblieben war, wie sie einst nach Weimar gekommen war, war so gar nichts Griechisches oder Italienisches, dieser Urfaust war so deutsch bis in Knochen und Mark, nach Gehalt und Form, in Stimmung und Denkweise so ganz Frankfurter Erzeugnis, so voll von deutschem Sagengeist, von deutschem Ringen mit dem Welträtsel, von deutschem Gemüt, von deutscher Innerlichkeit und Innigkeit, von deutscher Gröbe auch und deutschem Humor, kurz, eine Welt, der Antike so fern als möglich! Eine Welt vielmehr, die wiederum mit der deutschen Welt des sechzehnten Jahrhunderts in Berührung stand, in ihr seine Anknüpfung, für ihr Kämpfen und Ringen eine erhöhte Fortsetzung suchte. Daß für Goethe keine Möglichkeit bestand, dieses Werk in Italien zu vollenden, ist in keiner Weise verwunderlich; das zeugt

aber auch so stark wie nicht leicht etwas davon, daß durch den Sprung von Weimar nach Italien, den Sprung in den Klassizismus, der nur infolge jener zehn Jahre so möglich war, etwas gerissen war in Goethes Innerem, etwas abgerissen, was jetzt auf diesem Standpunkt schwer oder unmöglich wieder anzuknüpfen war. Und wenn dieses Etwas mit dem Geiste des Urfaust bezeichnet werden kann, so ist es doch wahrlich etwas, über dessen Abreißen die deutsche Literaturgeschichte kein Triumphgeschrei zu erheben nötig hat, als ob jetzt erst das große Heil geboren wäre. Zwar machte sich Goethe im Frühjahr 1788 in Rom an den „Faust", machte einen „Plan", wie er sich ausdrückte, glaubte den „Faden" wiedergefunden zu haben — aber es war nur ein Trumm, das nicht weit reichte; was dem ursprünglichen Faust jetzt hinzugefügt wurde, das war nur die „Hexenküche", wahrscheinlich auch der Monolog in „Wald und Höhle" und vielleicht noch das darauf folgende Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, dessen Schluß übrigens schon im „Urfaust" enthalten ist. Das war alles; damit blieb der „Faust" für lange Zeit wieder liegen, wie er lag. Sonst aber hat Goethe in Italien noch seine alte „Claudine von Villabella", die es kaum verlohnte, in Verse umgesetzt — im übrigen aber nichts von Belang gedichtet, denn Pläne wie der einer „Nausikaa" blieben eben Pläne, und die „Römischen Elegien", die man etwa als besonders charakteristische Erzeugnisse seines römischen Klassizismus in Anspruch nehmen könnte, hat er erst nach seiner Heimkehr in Weimar gedichtet.

So steht es also im ganzen nicht besonders üppig mit den Früchten, die Goethes neue Welt- und Kunstauffassung in Italien gezeitigt hat. Es wäre nun freilich

naiv, verlangen zu wollen, daß sein Leben in Italien gleich in Italien selbst sich in dichterischer Produktion Ausdruck gegeben hätte; in dieser Beziehung soll entfernt nicht mit ihm gerechtet werden. Aus dem, was er in Italien zu stande brachte und nicht zu stande brachte, geht zunächst nur hervor, daß das Verhältnis zwischen ihm und seiner neu gewonnenen Anschauung einerseits, seinen früheren großen Plänen und Arbeiten andrerseits — ein ziemlich frostiges war und sein mußte. Aber es erhebt sich hier sofort und umsomehr die Frage, was nun fernerhin für sein weiteres Leben und Schaffen bei der großen Wandlung herausgekommen ist, die durch Italien in ihm eintrat?

Fast zwei Jahre war Goethe in Italien gewesen; als er sich — mit Worten willig, innerlich schweren Herzens — anschickte, Rom zu verlassen und auf den Ruf seines herzoglichen Freundes nach Weimar zurückzukehren, wenn auch nicht mehr in den Zwang der früheren Amtsgeschäfte, da war's ihm wie einem, der in die Verbannung geht. Aber er glaubte, als ein Hellene wiederzukehren in die Welt der deutschen Barbaren, und wollte wenigstens den Versuch machen, seine antiken Grundsätze, sein klassisches Ideal auf den deutschen Boden zu verpflanzen. Als er zum erstenmal nach Weimar gekommen war, war er ein frischer, übermütiger deutscher Dichter gewesen, der bei den Besten seiner Nation etwas galt, von dem man unendlich viel erwartete, ein Dichter, der blutwenig um Theorien und Prinzipien sich kümmerte, vielmehr lebte und dichtete, was das Leben ihm mit Notwendigkeit zur Dichtung werden ließ, ein Dichter, der erklärt hatte: „schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prinzipien" — und der fröh-

sich unbefangen nach diesem Satze tat. Jetzt, da er zum zweitenmal nach Weimar kam, war er ein Mann, über die Mittagshöhe des Lebens hinaus, der als Dichter seit damals nicht eben viel mehr getan hatte, sich aber als Dichter fühlte, als Künstler in der Dichtkunst mit ganz bestimmten „Prinzipien" — nach „Beispielen" hatte er sich diese gebildet und war entschlossen, ihnen nachzuleben und nachzudichten; er war ein bewußter Klassizist, von der „charakteristischen Kunst", die er einst für die einzig wahre erklärt hatte, abgewandt, nicht mehr gesonnen, den Gehalt von selbst die charakteristische Form sich finden zu lassen, sondern gewillt, in Zukunft den Gehalt nach Formprinzipien zu bilden, die nicht der eigenen Natur oder dem Genius der Nation abgewonnen, sondern aus einer, wenn auch noch so herrlichen, doch fremden Welt geholt waren. So ist's kein Wunder, daß er nun wie ein Fremder in der Heimat stand, daß die Leute daheim ihn wie einen Fremden erstaunt betrachteten — und zwar nicht nur die Philister und Weimarer Klatschbasen, jenes Volk, das es ja nie begreifen kann, wenn einer draußen gewesen ist und etwas anders heimkommt, als er gegangen ist, sondern auch urteilsfähige Leute, die es nur nicht gerade nötig finden konnten, daß einer den Zusammenhang mit seiner jugendlichen Geistesrichtung so völlig abreiße. Und als Goethe nun sofort auch in seinem Privatleben daran ging, sich in vermeintlich antiker Natürlichkeit einzurichten, als er, unbekümmert um die herrschenden Begriffe von Ehe und Familie seine Verbindung mit Christiane Vulpius einging und ein von der Kirche und Sitte nicht geheiligtes häusliches Glück mit ihr suchte, da geriet er zu der geistigen Vereinsamung hin

auch in eine gesellschaftliche Vereinsamung, die in dem kleinen, klatschsüchtigen Weimar doppelt begreiflich war. Und nicht minder begreiflich ist es, daß sein ehemaliges Verhältnis zu Charlotte v. Stein nun in einer Kälte erstarrte, unter der sie schmerzlich litt. Der Herzog, die Herzoginmutter, Herder, Knebel — Freunde, die ihn besser verstehen konnten, waren bei Goethes Rückkehr aus Italien von Weimar abwesend — und von dem einzigen ihm ebenbürtigen Geist in ganz Deutschland, der inzwischen gerade in Weimar und Umgebung sich hatte blicken lassen, von Schiller war der heimgekehrte Goethe jetzt noch durch eine tiefe Kluft getrennt. Ja, es ist nichts bezeichnender für die einschneidende Umwandlung, die mit Goethe vorgegangen war, für die schwere geistige Vereinsamung, mit der er nun wieder in der deutschen Welt stand, als sein Verhältnis zu Schiller in den nächsten sechs Jahren, als die lang anhaltende Unmöglichkeit für diese beiden Geister, sich näher zu rücken, obwohl sie immer um einander herumgingen. Wenn einer in reifen Jahren noch eine große Schwenkung in seiner geistigen Entwicklung, ja einen förmlichen Sprung gemacht hat, wenn er als Künstler und Mensch einen inneren Stilwechsel vorgenommen hat, so pflegt er nicht gern an das erinnert zu sein, was er einst selbst war, auf was er aber jetzt als auf jugendliche Unreife oder gar Torheit herabsieht — um so weniger vielleicht, wenn er den alten Adam doch zuweilen noch widerwillig in sich verspürt. Und tritt ihm seine eigene Jugend in einem andern, Jüngeren, wieder entgegen, und zwar mit Kraft und Wucht, im ganzen Saft dessen, was an ihr vielleicht wild, aber herrlich war, so fühlt er sich von dem andern leicht gründlich abgestoßen, er muß selbst

erst noch reifer werden und seiner eigenen Jugend wieder ihr Recht zugestehen lernen, ehe er den andern gelten lassen oder gar sich mit ihm befreunden kann. Und ist er gar mit seiner neuen Entwicklung objektiv auf einem Um- oder Irrweg, während der Jüngere auf dem naturgemäßen geraden Wege ist, so ist all das um so schwieriger. So stand es damals zwischen dem von Rom heimgekehrten klassizistischen Goethe und dem Dichter der „Räuber". Die Folge von dem allen war, daß Goethe sich geistig und gesellschaftlich immer mehr auf sich selbst zurückzog und mit einer gewissen Absichtlichkeit jenes zugeknöpfte Wesen annahm, das ihm dann später zu einer Art Gewohnheit wurde; die Folge war aber auch, daß es ihm an so mancher Anregung von außen mangelte, die ein Dichter, auch wenn er noch so viel in sich selbst zu verarbeiten hat, doch immer wieder braucht, um in Fühlung mit dem Leben seiner Zeit und seines Volkes zu bleiben und auch seine Poesie in Fühlung damit zu halten.

Und was nun in den nächsten sechs Jahren poetisch geschah, das steht nicht eben in ganz entsprechendem Verhältnis zu dem Anspruch, daß nun erst mit dem bewußten Klassizismus der wahre Künstler in Goethe erstanden sei. Zwar der „Tasso" wurde endlich fertig gemacht, und er kann in gewissem Sinn als eine reife Frucht des italienischen Aufenthalts gelten, die daheim erst gepflückt wurde. Das Werk wurde jetzt gewissermaßen neugedichtet, aber nicht mehr aus den Stimmungen heraus, denen etwa acht Jahre vorher die erste Konzeption entsprungen war; was von damals herstammte, lag wohl noch zu Grunde, aber zwischen ihm und dem Neuen lag der ganze Stilwechsel des Menschen und Dichters und eine nähere Bekanntschaft mit dem historischen Tasso, durch die der Hauptkonflikt des Dramas eine Verschiebung erlitten hatte. Eines Dichters feingestimmte Verehrung für eine edle Frau, ihm unwillkürlich zusammenfließend mit der Begeisterung für sein poetisches Schaffen und verbunden mit der Verehrung für einen Fürsten, um den sich ein auserlesener, auf den Höhen des Lebens und der Bildung stehender Freundeskreis als des Dichters eigentliches Publikum gruppiert — dieses klare, hochgestimmte Verhältnis aber vom Dichter selbst zerstört durch leidenschaftliche Steigerung seines Empfindens und einen Ausbruch der Leidenschaft: das allein war ohne Zweifel der ursprüngliche Gehalt des „Tasso" gewesen, das entsprach sowohl Goethes damaligen Lebensstimmungen als der Darstellung, in der ihm die Katastrophe des historischen Tasso damals allein bekannt war. In Italien hatte sich ein andres Motiv noch hineingeschoben, ein Konflikt des Dichters mit der Welt, die außerhalb jenes Kreises steht, aber jeden Augenblick in sie hereintreten kann — sie tritt herein in Gestalt des Antonio, der als der Mann des praktischen Lebens und Wirkens gleichfalls um die Gunst jenes engbegrenzten Kreises wirbt und zugleich den Blick hinauslenkt aus dieser Enge auf größere, dem Dichter noch fremde Bewegungen des Weltlebens; der Konflikt zwischen Tasso und Antonio legt sich nun als der dramatische Hauptkonflikt zwischen die beiden ursprünglichen Momente, das ungestörte, reingestimmte Verhältnis zur Zeit von Tassos Krönung und den verhängnisvollen Ausbruch der Leidenschaft, breit hinein. Um diesen Konflikt zum Austrag zu bringen, mußte Goethe beide Charaktere weiter entwickeln, und nun wurden dem Tasso des Dramas Züge des historischen

Tasso verliehen, die vorher nicht dagewesen waren: aus dem mit sich einigen, seines vollendeten Werkes frohen, von der Gunst des Fürsten und der stillen Liebe der Prinzessin gehobenen, dem Lorbeer demütig sein Haupt neigenden Dichter der ursprünglichen Szenen wurde jetzt immer mehr der maßlose und leidenschaftliche Tasso der Geschichte, der zeitweilig förmlich am Verfolgungswahn leidet und auf diesem Wege endlich zu dem die Katastrophe einleitenden wirren Leidenschaftsausbruch kommt. Umgekehrt wurde der historische Antonio Montecatino, der nicht viel mehr als das Bild eines ziemlich unbedeutenden Neidhammels bietet, unter Goethes Hand allmählich zum überlegenen, hochgebildeten Manne der praktischen Vernunft und des maßvollen Wirkens, der schließlich dem scheiternden Tasso zum Felsen wird, an den er sich klammert. Dieser Umbildungsprozeß, den Antonio durchmachte und der sich leicht durch das Drama hindurch verfolgen läßt, ist eine der merkwürdigsten psychologischen Erscheinungen beim damaligen Goethe: vor den Aufgaben des praktischen Lebens, aus den Geschäften von Weimar hatte er sich nach Italien geflüchtet, dort den Künstler in sich wieder gesucht und in seiner Art gefunden — und nun scheint den Heimgekehrten doch wieder ein gewaltiger Respekt vor der Welt der praktischen Tätigkeit zu fassen, jedenfalls ist es ihm Bedürfnis, eine Aussöhnung der beiden Seelen in seiner Brust poetisch zu vollziehen; und so kommen Tasso und Antonio aus ihrem schroffen Konflikte doch am Ende versöhnt heraus, und gar noch so, daß Antonio als der Überlegene, Rettende vor Tasso steht und ihn den Mann in sich wiederfinden lehrt. Aber so interessant das ist, es ist doch etwas Neues gegenüber der ursprünglichen Anlage des „Tasso", und

diese im Lauf der Jahre vollzogene Umbildung hat in die dramatische Einheitlichkeit des Werkes eine Knickung gebracht, die sich nicht zum Vorteil des Ganzen fühlbar macht, insbesondere auf dem Höhepunkte des Dramas die Handlung lähmt, auch die Charaktere teilweise ins Schillern bringt und so die widersprechendsten Auffassungen möglich macht, die dem „Tasso" und namentlich seinem Schlusse zu teil geworden sind. Dazu kam aber noch etwas andres, was dem Werke einerseits die maßlos andächtige Bewunderung ausschließlich ästhetisierender Geister eingetragen hat, was ihn aber andrerseits ein für allemal um alle auch im guten Sinne populäre Wirkung bringt: mag etwa auch schon zur Zeit des ersten Tassoentwurfes etwas davon bei Goethe angesetzt haben, so ist es doch ohne Zweifel erst zur Zeit der Vollendung des Werkes, unter dem Einfluß jener inneren Vereinsamung und förmlichen Abschließung nach außen zur Entwicklung und zur Wirkung auf den „Tasso" gekommen, und es läßt sich vielleicht am besten, so unangenehm es klingt, mit dem Wort Etikette bezeichnen — gesellschaftliche und geistige, ethische und ästhetische Etikette.

Es ist nach allen Seiten hin etwas Exklusives, gewollt Vornehmes, Abgezirkeltes im „Tasso", das die Natur nicht nur bändigt und verfeinert, sondern ihr die Kehle zuschnürt; die Sitte, das „was sich ziemt" gewinnt einen übergroßen Einfluß auf die Sittlichkeit, tritt zuweilen geradezu an ihre Stelle, besonders peinlich gerade an entscheidenden Stellen, wie bei dem Streit zwischen Antonio und Tasso und bei Tassos Leidenschaftsausbruch gegen die Prinzessin; etwas ethisch und geistig Enges, Unfreies kommt dadurch in die scheinbar so freie und geistig hohe Gesellschaft von Belriguardo, die undurchbrechliche Sitte wird bis auf einen hohen Grad auch zum ästhetischen Maßstab, das Wohl-

gefallen des Fürsten und seiner Damen sind die letzte Instanz auch für Wert oder Unwert des Dichters. Es weht etwas wie Frauengemachsatmosphäre durch die ganze Dichtung, verbunden mit jener ganz nur ästhetischen Atmosphäre, die eben doch auf die Dauer nicht die gesunde und naturgemäße Lebensluft sein kann; und mit dadurch, nicht allein durch die neue Stilrichtung Goethes, bekommt auch die Sprache des „Tasso" etwas so exklusiv Erlesenes und Stilisiertes, und von dieser sprachlichen Ausdrucksweise ist wiederum so viel Sachliches in der ganzen Welt des „Tasso" bedingt und abhängig, daß man zuweilen das Gefühl hat, diese ganze feine und vornehme Welt könnte wie ein Zauberspuk zerfließen, wenn man nur ein Wort falsch zitieren würde, oder wenn einer einmal spräche, wie er es von seiner Mutter gelernt hat, die zufällig keine Fürstin von Ferrara oder Weimar war. Nun wäre ja freilich ein geistiger Plebejer, wer unter und hinter dem allem nicht auch die wirkliche geistige und seelische Feinheit spürte, die durch den „Tasso" weht, wer kein Ohr für die Schönheiten hätte, die auch jene Sprache mit sich führt, wer das innerlich Vornehme nicht empfände, das hier mit einem gewissen Eigensinn in das äußerlich Vornehme der Sitte und Sprechweise sich einzwängt, wer nicht den Pulsschlag der Leidenschaften fühlte, die gegen all die Etikette pochen und sie vielleicht geradezu herausfordern. Und zu Zeiten wird jeder Mensch von feinerer geistiger Bildung sich gerne einmal wieder im Garten von Belriguardo ergehen und sich mit Goethe auch in der Welt seines „Tasso" wieder für eine Weile heimisch machen. Aber eine Welt, in der man's auf die Dauer aushält, in die man jederzeit ohne Atembeengung eintreten kann, ist es doch nur für diejenigen, die sich selbst in ihrer ganzen Bildung und geistigen Lebenshaltung nach den Maßstäben von Belriguardo umzirkelt, ihr Leben ausschließlich dem verschrieben haben, „was sich ziemt" und ohne jeden Mißklang ästhetisch wohllautet. Das aber werden in einer noch im Safte stehenden und auf den Kampf angewiesenen Nation immer nur sehr wenige sein, und daß es ein Unglück oder eine

Schande sei, wenn der „Tasso" nicht populär im deutschen Volke werden kann, wird sich nicht beweisen lassen.

Eher wird sich noch aus dem ganzen Werke, wie es jetzt vorliegt, und namentlich aus seiner Katastrophe herauslesen lassen, daß Goethe selbst nicht ohne einige Atembeengung in einer Welt gestanden sei, wie sie in seinem „Tasso" sich darstellt. Was Tasso in den Schlußszenen an der Hand seines einstigen Feindes Antonio zu finden verspricht, das ist doch am Ende nichts andres als der Mann, der sich auf sich selbst stellt und fahren läßt, was ihm bisher die Grundlage seiner ganzen Existenz schien, was ihm aber schnöde zusammengebrochen ist; dürfte man darin nicht nur ein fast widerwilliges Eingeständnis von Empfindungen sehen, die Goethe laut auszusprechen sich wohl hütete, vielmehr den Hauptschlüssel für das ganze Gebäude des „Tasso", dann wäre dies Werk allerdings wieder ein Werk der Selbstbefreiung Goethes wie nur Eines, dann müßte freilich die tiefe Andacht, mit der die engere Goethegemeinde davor steht, sich ironisch auflösen. Nur hätte uns Goethe diesen Hauptschlüssel, dramatisch betrachtet, allzuspät überreicht, als daß wir beizeiten seine wahre Absicht verspüren könnten — sie ist's wohl auch schwerlich von vornherein gewesen.

Abgesehen vom „Tasso" nun aber beschränkte sich Goethes poetische Tätigkeit in jenen Jahren auf weniges und nicht unbedingt Erquickendes. In den „Römischen Elegien" schuf sich sein erstes Lebens- und Liebebehagen mit Christiane Vulpius einen Ausdruck, der in nicht ganz einwandfreier Weise zeigt, wie Goethe damals bestrebt war, alles Leben und Erleben unter antikisierenden Gesichtspunkten zu betrachten und in klassizistischen For-

men darzustellen; bei allen Schönheiten, die diese Elegien aufweisen, machen sie doch auch den Eindruck einer etwas gewollten Natürlichkeit, die eben damit nicht mehr ganz natürlich ist. Ähnlich ist's mit den „Venetianischen Epigrammen", die durch eine Reise nach Oberitalien im Jahr 1790 hervorgerufen wurden: Weimarer Verhältnisse, nach Venedig übertragen und in entsprechender Form abgehandelt, in einem verärgerten Ton vorgetragen, dem man deutlich abmerkt, wie wenig wohl es dem Dichter damals war. Inzwischen war die französische Revolution ausgebrochen, und der Eindruck, den dieses Ereignis auf Goethe machte, war im ganzen nur das einer tiefen Verstimmung; die poetischen Arbeiten, durch die er sich mit den verwirrenden Zeiteindrücken auseinanderzusetzen suchte, zeigen deutlich diese Verstimmung, teils in ihrem bunten Allerlei, teils in einer gewissen poetischen Mattheit, teils in einem unsicheren Schwanken des Stiles. Da flüchtete er in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" vor der Politik in Novelle und Märchen, ähnlich wie Bocaccio in seinem „Decamerone" vor der Pest in Florenz; da verarbeitete er die berüchtigte Halsbandgeschichte und den Grafen Cagliostro in einer Oper „Der Großcophta", aus der dann später ein Lustspiel wurde; da entwarf er „Die Aufgeregten", ohne sie auszuführen, und lieferte in einem possenartigen Lustspiel „Der Bürgergeneral" eine Fortsetzung zu vorhandenen Lustspielen von Dutzendpoeten. Er kam überhaupt in eine Neigung zur Oper und zum Opernhaften und zuweilen fast an die Grenze der Unterhaltungsschriftstellerei; die Lyrik, in der er einst so groß gewesen war, versiegte in einer Weise, die ihm selbst bedenklich vorkam;

am „Wilhelm Meister" arbeitete er so langsam und mit vielen Unterbrechungen weiter; die alte niederdeutsche Dichtung von „Reinecke Fuchs" brachte er in Hexameter, die dieser volkstümlichen Tierfabel doch eigentlich ein fremdes Gewand umhängten. Inzwischen hatte er auch die Theaterleitung in Weimar übernommen und hatte nicht nur für die idealen Aufgaben der Bühne zu sorgen, sondern auch für den ganz gewöhnlichen Alltagsbedarf, was auch nicht ganz ohne Einfluß auf sein eigenes Produzieren blieb; der Krieg gegen die französische Republik führte auch ihn wiederholt an den Rhein, ohne daß er aber, trotz seines viel zitierten Ausspruches von Valmy, an den politischen Ereignissen tieferen inneren Anteil genommen hätte. Sein Hauptinteresse warf sich in dieser Zeit immer mehr auf die Naturwissenschaften: die „Metamorphose der Pflanzen", „Die Gestalt der Tiere", die „Theorie des Lichtes, des Schattens und der Farben", auch die „Akustik" und dergleichen beschäftigte ihn; und so wichtig gerade derartige Studien auch für den Ästhetiker, indirekt sogar für den Dichter sein können — es war doch auch wieder eine Unruhe, man möchte fast sagen: Krampfhaftigkeit in diesen wissenschaftlichen Bestrebungen Goethes, und bei allem wissenschaftlichen Ernst und zeitweiligen Tiefblick auch wieder ein dilettantisch anmutendes Sichverrennen in Liebhabereien und Abneigungen. Kurz, man sieht: wohl war es dem Geiste Goethes im Grunde nicht, die heitere Klarheit der Antike, die er haben wollte und sollte, gedieh ihm in der deutschen Welt doch nicht so recht; es war eine Zwiespältigkeit da, die wir sehr gut begreifen können, die ihm selbst oft unbehaglich zum Bewußtsein kam und bei der

jedenfalls der Dichter nicht eben zu großen und erfreulichen Leistungen angetan war. Und das in den sogenannten besten Jahren, in der ersten Hälfte der Vierziger! Da war es denn ein wahres Glück, als endlich der Bann brach, der Goethe und Schiller auseinanderhielt — ein Glück für Goethe und ein Glück für die deutsche Literatur, und wenn wir ihm nichts zu verdanken hätten als „Hermann und Dorothea" und die Vollendung des ersten Teiles vom „Faust". Um aber dies Glück richtig zu verstehen und zu würdigen, muß man sich zuerst das Bild Schillers gegenwärtig machen — des Schiller, der inzwischen im Interesse der Nation in gewissem Sinne Goethe abgelöst hatte.

Vierter Abschnitt.

Schiller bis 1794.

Was der junge Goethe mit seinem „Götz" der deutschen Welt gewesen war, das war ihr etwa ein Jahrzehnt später der junge Schiller mit seinen „Räubern". Beide griffen dem deutschen Volk, vor allem der deutschen Jugend in die Seele, trafen dahin, wo ein empfindlicher Lebensnerv der Nation bloßlag oder mit jedem Ritz bloßzulegen war. Und beide taten es, indem sie in einem jugendlich unbändigen, trotzig deutschen Drama ausströmen ließen, was ihnen selbst in Kopf und Herzen kochte, was sie als Überfülle persönlichen Lebens im Einklang mit dem dunkeln Drängen der deutschen Volksseele in sich vorfanden. An demselben Punkte der deutschen Geistesentwicklung setzten sie ein, wenn auch natürlich in individuell verschiedener

Weise; in denselben literarischen Zusammenhängen standen sie drin, wenn auch der zehn Jahre jüngere Schiller nicht unmittelbar sondern schon durch des jungen Goethe Vermittlung von Herder angeregt war; und dieselbe Wiederanknüpfung an das sechzehnte Jahrhundert fanden beide, obwohl Schiller zunächst nicht dem Stoffe nach dorthin griff und sprachlich weniger an Hans Sachs als an Luther sich reihte, wohl auch an Hutten und Fischart Erinnerungen weckt. Es war, als hätte es so sein müssen, als hätten den Deutschen, die so vieles Versäumte nachzuholen hatten, gleich „ein paar Kerle" von dieser Art und Kraft gesandt werden müssen, die in derselben Richtung wirken sollten und doch wieder genügend verschieden waren, um sich ergänzen zu können, als wär' es Einer. Goethe wenigstens hat es so aufgefaßt, wenn er später seine und seines toten Freundes Art und Sendung erwog; und die deutsche Nation braucht sichs nicht gefallen zu lassen und wird sichs auf die Dauer nicht gefallen lassen, daß die Überklugheit vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts ihr den einen von beiden streichen will, um den andern dafür in einer Weise heilig zu sprechen, die dieser selbst sich schönstens verbitten würde. Goethe und Schiller gehören zusammen, nicht nur für die Geschichte, sondern für dauernde lebendige Wirkung auf die Nation; sie bilden in beiden Beziehungen ein unzerreißbares Ganzes, und wer Schiller aus diesem Ganzen lösen und fallen lassen will, der bröckelt auch von Goethe mehr ab, als er in seinem blinden Eifer ahnt. Und ebenso willkürlich als verkehrt ist es, Schiller an Goethe zu messen als an einem von vornherein gegebenen Maßstabe und nun das, was an Schiller anders ist als an Goethe, jenem als Minderwertigkeit anzurechnen.

Ein andrer war Schiller freilich als Goethe, aber er mußte es sein, wenn beide sich ergänzen sollten, wenn der eine der Nation sein und geben sollte, was der andre nicht war oder zu geben hatte; die Natur pflegt nicht all ihre Gaben auf Einen ihrer Auserkorenen zu häufen, sie braucht oft und hat in diesem Falle deren zwei gebraucht, um ihre Eine Absicht zu erreichen. Daß sich dabei die Unterschiede zwischen beiden der Betrachtung an einzelnen Punkten förmlich aufdrängen, ist natürlich; im ganzen aber ist die so oft und gern betriebene vergleichende Abschätzung Goethes und Schillers ein ziemlich müßiges Spiel. Und abwägen zu wollen, welcher von beiden der „Deutschere" sei, ist auch eitel: sie sind beide deutsch im Kern und von Haus aus, der Franke Goethe und der Schwabe Schiller, daß der Schwabe sein Wesen mehr geradlinig entwickelt hat, während der Franke auf den langen Umweg seines Klassizismus geriet und erst in der Berührung mit dem Schwaben sein ursprüngliches Wesen wiederfand, andrerseits aber auch dem andern etwas von seinem Klassizismus mitteilte — das mag lediglich aus der besonderen Individualität und den verschiedenen Lebensverhältnissen beider oder aber auch zum teil aus dem Stammescharakter zu erklären sein. Als Tatsache steht es da und ist eben auch ein Stück jener Ergänzung beider, in der sie zusammen teils deutsches Wesen ausgeprägt und mit mehr oder weniger Irrungen entfaltet, teils auf deutsches Wesen gewirkt und ihm vorwärts geholfen haben. Will man gar einzig aus gewissen poetischen Stilunterschieden heraus das Deutschtum beider abschätzen, so verfällt man rettungslos wieder in jenen Kampf der Redensarten über Schillers Idealismus und Goethes Realismus, die schon genug Wirrwarr gestiftet haben und endlich einmal in ihrer Unfruchtbarkeit erkannt und abgetan sein könnten.

Was mit Schiller ganz neu, und sofort in einer bestimmten Ergänzung zu Goethe, in die deutsche Literaturgeschichte eintrat, das war: hier war der erste große deutsche Dramatiker und Tragiker. Es nützt gar nichts, das zu leugnen, denn es ist einfache literaturgeschichtliche Tatsache; sie wird auch nicht dadurch aus der Welt geschafft, daß man an Schillers Dramen und ihrer Tragik oder gar nur an seiner Theorie des Tragischen Kritik übt, und mag diese im einzelnen noch so berechtigt sein — wo ist ein Großer, an dem man nicht auch Kritik üben könnte und dürfte? Und was verschlägt es denn hier, wenn eine spätere Zeit sich einer andern Technik glaubt bedienen zu müssen, einen andern Stil glaubt gefunden zu haben? Nichts andres als diese banale Tatsache bildet aber den Ausgangspunkt für die seit einem halben Jahrhundert geübten Angriffe auf den Dramatiker und Tragiker Schiller; und überdies leidet das, was da gegen Schillers Stil und Technik vorgebracht wird, genau besehen auf Poesie und Kunst überhaupt Anwendung, durchaus nicht bloß und im besonderen auf das Drama — die einzig konsequenten Schillergegner sind die, welche ihm überhaupt den Dichternamen abzusprechen den fragwürdigen Mut haben. Technik und Stile und ganze ästhetische Theorien wechseln immer und überall, und wer sich auf dergleichen Zeitliches verbeißt, pflegt nicht auf die Dauer Recht zu behalten; was aber in all diesem Wechsel bleibt, das ist die große, eine ganze Nation erfassende Leistung und die große Persönlichkeit, aus welcher sie kommt. Beides aber ist untrennbar — wie kann man im selben Augenblick

dem Dichter, insbesondere dem Dramatiker und Tragiker Schiller die Größe absprechen und vor der Größe seiner Persönlichkeit die hergebrachten Verbeugungen wiederholen? Die Größe des Dichters kommt ja aus der Größe der Gesamtpersönlichkeit, nicht aus der besonderen Art seines Stils oder seiner Technik. Wohl aber sind auch Stil und Technik bei einem Großen — nicht wie bei den Kleinen von einer Zeitrichtung sondern abermals von seiner individuell persönlichen Art bestimmt; und wenn diese so einzig ist, daß sie nicht *nachgeahmt* werden kann und darf, so ist damit noch keineswegs gesagt, daß man von solch einem Dichter auch nichts *lernen* könne — es kommt nur darauf an, wer lernt und wie einer lernt. Die bloßen Schillernachahmer haben allerdings nichts von Schiller gelernt, als „wie er räuspert und wie er spuckt", aber das ist ihre Schuld und nicht die seine, und es mag die Zeit erst noch bevorstehen, da man in Tat und Wahrheit von Schiller lernen wird, was bei ihm als dem Dramatiker und Tragiker zu lernen ist. Einstweilen ist jedenfalls an der historischen Tatsache nicht zu rütteln, daß wir Deutschen erst in Schiller *den* Dramatiker bekommen haben, der es in angeborener poetischer Sendung war, der es nicht nur unter anderm oder gar nebenbei war sondern im Kern seines dichterischen Wesens und auf Grund seiner ganzen persönlichen Geistesart, der darum zum erstenmal dem deutschen Volke ein Drama geschaffen hat, wie es Shakespeare dem seinigen schuf, ob auch in noch so verschiedenem Stile. Allerdings: vor Schiller war Lessing da, und mit ihm beginnt die Geschichte des neueren deutschen Dramas überhaupt; aber Lessing war Dramatiker mehr durch Kritik und Kunstverstand als durch unmittelbare Kraft der schöpferischen Begabung. Allerdings: vor Schillers „Räubern" waren auch Goethes „Götz" und „Clavigo" da, und es kann niemandem einfallen, die Bedeutung Goethes auch für die Geschichte des deutschen Dramas zu leugnen; dennoch lag bei Goethe der Schwerpunkt der ganzen poetischen Ausrüstung nicht dermaßen in der dramatischen Anlage wie bei Schiller; die dramatische Kunstform für den Ausdruck persönlichen Lebensgehaltes kann man zwar auch bei Goethe nicht einfach zufällig nennen, aber sie war für ihn doch nicht in dem Maße innere Notwendigkeit wie für Schiller. Könnte man aus dem geistigen Bilde Lessings oder Goethes das wegstreichen, was im besonderen den Dramatiker macht, so bliebe immer noch genug übrig, was zum mindesten noch selbständig für sich bestehen könnte — bei Schiller dagegen wäre durch solche Streichung der ganze innere Zusammenhalt des Bildes zerstört. So fest wie der Dramatiker wurzelt aber auch der Tragiker im Wesen von Schillers ganzer Persönlichkeit, und es ist vollständig gleichgültig, ob nach einem Jahrhundert ein Teil der Kritik sich veranlaßt glaubt, „seine Tragik abzulehnen" — das deutsche Volk hat sie nicht abgelehnt sondern von Anfang an bis heute ausdrücklich gebilligt, indem es den Wirkungen dieser Tragik sich willig hingegeben hat und noch hingibt. Ob das in Zukunft anders werden wird, bleibt ruhig abzuwarten. Und ebenso gleichgültig ist es, ob Schiller in seiner Theorie des Tragischen geirrt hat — nicht von seiner Theorie gehen die Wirkungen seiner Tragik aus sondern von seinen Werken, und in diesen hat er, wie so mancher Dichter, sich um seine etwaigen theoretischen Irrtümer nicht viel gekümmert, vielmehr sich in der Regel von seinem Genius

leiten lassen; wo er in der Tat einmal Konzessionen an Theorien gemacht hat, da liegen denn auch sicherlich seine Schwächen und Fehlgriffe.

Daß auch Schillers kritische Verkleinerer, solange ihnen noch nicht alle Besonnenheit abhanden gekommen ist, wenigstens vor seiner Persönlichkeit, vor dem Menschen und Mann achtungsvoll Halt machen und nur aus dieser Persönlichkeit seine großen Wirkungen zu erklären suchen, entbehrt zwar ästhetisch und psychologisch der Folgerichtigkeit, zeugt aber doch unwillkürlich dafür, welche Bedeutung jenes Persönliche und Menschliche auch für Schillers dichterische Erscheinung hat. Es bedeutet bei Schiller mindestens ebensoviel wie bei Goethe, wenn auch die Zusammenhänge zwischen menschlichem Erleben und dichterischem Schaffen bei Schiller nicht immer so leicht zu erkennen sind wie bei Goethe; Schiller ist eben auch in diesem Punkt ein andrer, aber eben darum wieder die Ergänzung zu Goethe. Und wenn man bei solchen Geistern neben den ästhetisch vermittelten Wirkungen auch die Wirkungen des einfach Menschlichen, des Ethischen für sich betonen und etwas menschlich Vorbildliches darin sehen will, so kann nur einseitige Voreingenommenheit bezweifeln, daß in dieser Beziehung von Schiller zum mindesten nicht die schwächeren Wirkungen ausgehen; man könnte eher sagen, daß Schiller stärker und allgemein verständlicher wirkt als Goethe, wenigstens für den Deutschen. Das Männliche, das Herrenmäßige und insofern — wenn davon die Rede sein soll — das Germanische ist in Schillers Art noch deutlicher ausgeprägt, ist geradezu ein beherrschender Grundzug seines Wesens. Goethe selbst hat dergleichen empfunden und bewundernd von dem „Stolzen", „Großartigen",

„Erhabenen" in Schillers Natur gesprochen, das der Ausdruck jener herrenmäßigen Männlichkeit war. Goethe hat auch zuerst auf die herrschende Stellung hingewiesen, welche die „Idee der Freiheit" in Schillers geistigem Wesen einnahm; nur war das nicht die Freiheitsidee, welche später unter den Händen eines abstrakten Liberalismus mehr Verwirrung als Heil gestiftet hat, es war vielmehr eine lebendig wirkende ethische Kraft in der angeborenen Natur Schillers, die sich dann freilich auch poetisch und philosophisch aussprach, die aber vor allem sein Leben bestimmte als ein Trieb mannhafter Selbstbehauptung gegen alle Hemmungen und Widerstände der Außenwelt. Und sie war zugleich eine Kraft siegreicher Selbstbeherrschung und Selbstüberwindung, sie setzte sich fortwährend praktisch-ethisch und darum auch theoretisch und ästhetisch mit dem Gegenpol der Freiheit, mit der Notwendigkeit auseinander und rang sich immer sicherer zu der großartigen Einheit eines Mannescharakters durch, der auch „dem Leiden und dem Tod vertraut" ist und, ohne am Leben zu hängen, doch das Leben frohgemut durchsieht bis zum Ende in freier Mannestat, in weltüberlegenem Schaffen und Wirken, allen Zwiespalt zwischen Wollen und Müssen in einem persönlich freien Sollen auflösend. Schiller sei immer im Besitz seiner erhabenen Natur gewesen, war der Ausdruck, den Goethe dafür gebrauchte. Und Schiller war trotz aller Gefühlsstärke und Phantasiekraft, die in ihm tätig waren, trotz aller Neigung zum Beschauen und Denken doch eine ausgesprochene Willens- und Kampfnatur: durch den Willen als den ethischen Mittelpunkt der Gesamtpersönlichkeit nahmen all seine seelischen Prozesse ihren Weg, von ihm erhielten sie die ausschlaggebende Rich-

tung; und den Kampf scheute er nicht nur nicht, er nahm ihn auch nicht bloß auf wie jeder Tapfere, wenn er ihm geboten wird, seine Natur suchte ihn eher, als daß sie ihn vermied, den Kampf mit der Welt wie den inneren ethischen Kampf. Ein solcher Charakter nennt auch Wunden, Mühsal und Leiden im vollsten Sinne sein eigen, und Schillers Leben hat wahrlich ein reiches Maß davon aufzuweisen, trägt geradezu einen tragischen Kampfes- und Leidenszug an sich. Aber als Sieger ging er im frühen Tode von hinnen. Das alles ist doch wahrlich urwüchsig deutsche Art, und in der eigentümlichen Mischung verschiedener Bestandteile kann man sogar etwas spezifisch Schwäbisches finden. Und doch liegt darin etwas typisch Menschliches, das in seinen einfachen Grundzügen allgemeiner und leichter anspricht als die — im Grund ja auch einfach menschliche, aber doch individuell verwickeltere Gesamterscheinung Goethes, die, auch von der Seite menschlichen Schicksals gesehen, nicht in dem Maße dem allgemeinen Verständnis zugänglich ist wie das Lebensbild Schillers. Es gehört schon eine Voreingenommenheit für Goethe und gegen Schiller dazu, in Schiller eine weniger deutsche und menschlich fremdere Erscheinung zu finden als in Goethe. So hat's jedenfalls Goethe nicht gemeint, wenn er Schiller einen „wunderlich großen Menschen" nannte, denn sonst hätte er nicht das andere Wort von ihm sprechen können: „Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein."

Ist aber eine solche Kampf- und Willensnatur zum Dichter geboren, so ist sie mit psychologischer Notwendigkeit zum Dramatiker bestimmt: denn Kampf und Willenskonflikt ist die Seele des Dramas. Und ist einem Manne von Herrenart, wie es der Dramatiker Schiller war, durch

sein Lebensgeschick und seine ethische Natur beschieden, das Tragische innerlich zu erleben, beizeiten „dem Leiden und dem Tod vertraut" zu werden, so muß der Dramatiker zum Tragiker werden. Hier handelt sich's nicht um Willkür und Wahl, hier kann man nicht sagen: der müßte anders aussehen, wenn wir ihn als dramatischen und tragischen Dichter sollten anerkennen! — hier walten zwingende Lebensgesetze, die auch ästhetische Gesetze sind, hier kann man nur sagen: das ist ein Dramatiker und Tragiker von Art und Wesen, und ob er zehnmal anders aussehe als andere! Selbst wenn es wahr wäre, was nicht wahr ist, daß Schillers Dramatik und Tragik in ihrem innersten Wesen völlig verschieden sei von der Shakespeares oder Hebbels oder wessen sonst, so wäre es dennoch bodenlose Willkür, zu sagen: Schiller taugt nichts als Dramatiker und Tragiker, weil er nicht ist wie Shakespeare oder Hebbel, wie Goethe oder Kleist, wie Otto Ludwig oder gar wie Gerhart Hauptmann! — Was dann aber weiter die individuelle Art angeht, wie sich das Wesen des Dramatischen und Tragischen gerade bei Schiller darstellt: ja freilich hat er sich sein eigenes Drama, seine eigene Tragödie nach seiner persönlichen Art geschaffen, sich Stil und Technik nach den Bedürfnissen seiner Persönlichkeit zurechtgeschnitten, wenn man so sagen will; aber wer täte das nicht, wenn er eine große und starke Persönlichkeit ist? Hätte es ein Schiller machen sollen, wie die Kleinen und Schwachen es allzeit machen: in einer gegebenen Richtung laufen, Stile und Techniken mitmachen, die da sind, womöglich als modern gelten aber nichts Persönliches sind? Es ist schwer begreiflich, wie man die Dinge so auf den

Kopf stellen kann, und doch hat es die moderne Schillerkritik fertig gebracht.

Ein Kampf mit immer neuen Widerständen war im Grunde Schillers Leben von Jugend auf, früh mußte er sich darin üben, seinen eingeborenen Lebenswillen zu behaupten gegen fremde Mächte, die ihn in fremde Bahnen zwingen wollten. Als Sohn eines württembergischen Offiziers und Untertanen hatte der am 10. November 1759 in Marbach am Neckar geborene Johann Christoph Friedrich Schiller von Hause aus die väterlich despotische Hand des Herzogs Karl Eugen über sich, die dieser gescheite Herr, auch nach seiner öffentlichen Bekehrung von der ausschweifenden Tyrannei seiner Jugendjahre, noch gewalttätig genug und mit einer Art von naiver pädagogischer Unfehlbarkeit über allen seinen Landeskindern walten ließ. Es mag dahingestellt bleiben, wie tief bei dem Knaben Schiller die frühe Neigung zum theologischen Studium ging — die eigentümlichen Verhältnisse der württembergischen Theologenerziehung bringen es mit sich, daß eine solche Frage bei einem auf das „Landesexamen" sich vorbereitenden Buben aus dem Schwabenlande noch schwerer zu entscheiden ist als sonst wohl. So viel scheint sicher zu sein, daß es dem vierzehnjährigen Schiller nicht leicht fiel, auf Befehl seines Herzogs einer ins Auge gefaßten Laufbahn zu entsagen, die auch diesen größten Schwaben wie so viele hervorragende Geister seines Stammes durch das Tübinger „Stift" geführt hätte; da aber nach einem alten Satze aus einem Tübinger „Stiftler" noch alles werden kann, so wäre auf diesem Wege schwerlich etwas wesentlich andres aus Schiller geworden: Zwang und Kampf, wenn auch in andrer Art, wäre dem Tübinger Stiftler so wenig erspart geblieben als dem Zögling der herzoglichen Militärakademie auf der Solitude und in Stuttgart, wenn auch der äußere Konflikt mit dem Herzog später schwerlich so schroff ausgebrochen wäre. Denn aus der Erziehung in der Militärakademie, wohin der Hauptmann Johann Kaspar Schiller in Ludwigsburg im Jahre 1773 seinen Sohn Friedrich dankbarlichst liefern mußte, leitete der Herzog allerdings noch ein ganz besonderes Recht ab, dem Zögling auch für sein ferneres Leben herrisch die Wege zu weisen. Der eigentliche Schul- und Studienzwang in der Militärakademie war aber, wenn man die Formen des militärischen Zuschnitts und Drills abzieht, nicht eigentlich härter als im Tübinger Stift, und von der Welt außerhalb lernte der Stiftler höchstens insofern etwas mehr kennen, als es für ihn Ferien gab, die dem Karlsschüler versagt waren; aber andrerseits gab's damals für den der Theologie verschriebenen Stiftler kein Umsatteln, während es Schiller in der Militärakademie nicht schwer fand, im Jahr 1775 von der Juristerei, die ihn noch weniger ansprach als den jungen Goethe, zur Medizin überzugehen, deren naturwissenschaftliche Grundlagen seiner Geistesart besser zusagten. Überdies gewährte dieser Wechsel allerlei Möglichkeit, Allotria zu treiben, d. h. sich mit literarischen und ästhetischen Dingen zu befassen, die zwar dem Zögling der Militärakademie nicht so leicht zugänglich waren wie dem zunächst aufs Philosophiestudium gewiesenen Stiftler, die aber doch auch in der Akademie nicht so schroff verpönt waren, wie man wohl glaubt. Immerhin lastete hier so viel äußerer Druck und Zwang, so viel pädagogische Schablone und auch wieder herrische Willkür auf den jungen Gemütern, daß man ein

Recht hat, dieser Erziehung und dem Willen des Herzogs, der ihn gerade dieser Erziehungsmethode unterworfen hatte, eine besondere Bedeutung für Schillers Leben und geistige Entwicklung zuzuschreiben, wie denn auch Schiller selber später getan hat. Aber das Wichtigste dabei ist, daß Schiller schon hier die doppelte Kraft seiner angeborenen Natur erprobte und übte, die Kraft, sich in das Notwendige zu finden, ohne doch auf die Freiheit des Persönlichen zu verzichten: er hat sich im ganzen in den ihm auferlegten Zwang ohne äußerliche Auflehnung gefügt und doch still und fest sein geistiges Naturell behauptet und seine beginnende Entwicklung in die Wege gelenkt, die ihm gemäß waren. Die Art, wie er zur Medizin überging, wie er die medizinischen Studien selbst betrieb und sozusagen schon philosophisch zu vertiefen suchte, wie er sich der literarischen und ästhetischen Eindrücke zu bemächtigen suchte, die ihm zugänglich wurden, und wie er sich selbst poetisch aussprach, zeugt dafür. Zwar haben wir außer unreifen, gewaltsamen und doch für Schillers ethische Natur schon charakteristischen lyrischen Versuchen aus dieser Zeit nur oberflächliche Kunde von dramatischen Versuchen, und auch die „Räuber" sind zwar schon frühe auf der Militärakademie begonnen worden, haben aber ihren feurigen Kern erst aus Stimmungen gewonnen, die mit dem Austritt aus der Akademie zusammenhingen; dennoch ist es bezeichnend für Schiller, daß sein poetisches Talent damals, ja in früheren Knabenjahren schon, nach der dramatischen Form drängte und daß er im übrigen durch keinen äußeren Zwang sich in die Gegenden seiner Seele greifen ließ, wo der Dichter sich zu regen begann. Freilich regte sich dieser auch bei ihm eben so, wie er in Knaben und angehenden Jünglingen sich zu regen pflegt, unklar, unselbständig in der Form, mit grellen Übertreibungen und verstiegenem Pathos behaftet, mehr tastend und nachahmend als eigentlich schaffend; und es wäre verfehlt, auch wenn wir mehr von den poetischen Produkten jener Zeit hätten und wüßten, irgendwelche weitergehenden Schlüsse kritischer Art aus ihnen zu ziehen. Nur Eines ist schon hier in aller Knabenhaftigkeit zu verspüren: eine ethisch gerichtete Natur und ein Sinn für große Gegenstände.

Schillers Entlassung aus der Akademie, die gegen das Ende des Jahres 1780 erfolgte, schien dem Einundzwanzigjährigen die Freiheit von dem bisherigen Zwang zu bringen; aber so, wie die Dinge lagen, mußte ihm jetzt erst recht zum Bewußtsein kommen, daß sein Leben einem viel weitergreifenden Zwang verfallen war als dem Zwang einer Schule, und das hat ihm ohne Zweifel schon in der letzten Zeit vor der Entlassung geschwant und in der Stimmung gebohrt. Auch in das wirkliche Leben außerhalb der Schule, das sich in grellem Gegensatz zu einer knabenhaft hochgespannten Vorstellungswelt jetzt vor ihm auftat, mochte er schon in den letzten Akademiejahren einige erstaunte Vorausblicke getan haben. Jedenfalls haben sich erst in dieser Zeit in dem jungen Schiller jene Stimmungen wilder Auflehnung gegen die Ordnung einer als schlecht empfundenen Welt und Gesellschaft entwickelt, jene revolutionären Pathosstimmungen, welche dem längst begonnenen, unstet und unter allerlei Nachahmung fremder oder gangbarer Motive hin und her gearbeiteten und umgearbeiteten Räuberdrama endlich die persönliche Seele einsetzten, so daß es nun erst die volle lebendige Gestalt gewann und den heißen Atem, den auch eine nüchterne Nach-

welt noch aus den „Räubern" verspürt. Und als der angehende Regimentsmedikus zwar das Leben des Tages in vorher nicht gekannter Ungebundenheit genießen konnte, dafür aber in der Gebundenheit des ihm gewiesenen Berufes die rücksichtslose Hand seines Herzogs und Herrn für jetzt und für alle absehbare Zukunft deutlicher als je verspüren konnte, da schleuderte er in dem folgenden Jahr 1781 seine „Räuber" gedruckt in die Welt und gab ihnen den springenden Löwen auf dem Titelblatt und das Motto: „in tirannos" mit. Jetzt begann seine Herrennatur den offenen Kampf mit der ihm entgegenstehenden Welt der Widerstände, und er begann den Kampf als Dichter, und zwar als dramatischer Dichter. Denn daß „Die Räuber", und hätten sie der Flecken überschäumender Jugendkraft noch zehnmal mehr, als sie im einzelnen haben, doch im ganzen und in ihrem innersten Wesen ein echtes und gerechtes Drama sind, ein Drama, das nicht nur auf dem Papier steht, sondern lebt und wirkt, zündet und mitreißt: das bewies nicht nur der ungeheure Erfolg bei den Zeitgenossen, der dem Erfolge des „Götz" zum mindesten nichts nachgab, beweist nicht nur jede neue Aufführung des Dramas auch heute noch — das wagen selbst die grundsätzlichen Widersacher des Dramatikers Schiller auch heute nicht offen wegzuleugnen, und den kritischen Beweis des Gegenteils zu führen, hat noch keiner nur auch ernsthaft versucht. Dabei ist aber nicht zu übersehen, mit welch erstaunlicher Sicherheit dieser jugendliche Dramatiker sein Werk hinstellt, als Drama hinstellt: alle Auswüchse der äußeren Sprachform, alles Unreife an der Bildung der Charaktere, und was man sonst tadeln mag, was Schiller selbst sofort in seiner bewundernswürdigen Selbstkritik im

„Württembergischen Repertorium" getadelt hat — all das kommt gar nicht in Betracht gegenüber der unangreifbaren Festigkeit, mit der alles dramatisch Wesentliche dasteht, alles, was zur inneren Form des Dramas gehört. Scharf und bestimmt und festgegründet in den Verhältnissen und Charakteren, wie diese nun einmal sind, setzt der dramatische Willenskonflikt ein, erzeugt eine straff schreitende Handlung in rhythmischer Bewegung und Gegenbewegung, steigert und vertieft sich in den Charakteren, bis er diese seelisch völlig ausfüllt und ihnen keinen Weg mehr läßt als den zur notwendigen und alles abschließenden Katastrophe. Und das ist nicht nur im dramatischen Sinne innerlich fest gefügt und sicher geführt, sondern es ist auch theatralisch in Szene gesetzt mit einem starken Instinkt für Bühnenwirkungen, der zwar dem Grellen noch nicht ausweicht aber weiß, worauf es ankommt, darauf nämlich, daß das Werden des Willens in den Seelen und die hieraus folgende Zubereitung des Geschickes nicht nur dem Verstande erkennbar, sondern den Sinnen und der Phantasie schaubar und fühlbar, zum unmittelbar gegenwärtigen Erlebnis werde. Wer das alles kann, im jugendlichen Erstlingswerk schon, ohne viel dramaturgische Reflexion, mit unmittelbar festem Griff, der hat sich damit als den geborenen Dramatiker ausgewiesen. Er könnte freilich sich mit diesem ersten glücklichen Wurfe ausgegeben haben oder könnte zum bloßen Theatraliker verflachen, wenn er nicht genug Persönliches dreinzugeben hätte, nicht genug persönliche Weltanschauung. Aber das war gerade das Große und die Bürgschaft für die Zukunft an dem jungen Dichter der „Räuber", daß er das schon zu geben hatte, mit allem jugendlichen Überschwang zwar, blind drauflos und

doch hellsehend, vom unbewußten ethischen Maß seiner angeborenen Natur gebändigt. Es war Schillers eigene Herren- und Freiheitsnatur, die den Karl Moor und mit ihm das ganze Drama in revolutionärem Stoße aus sich hervortrieb und einer ganzen Weltordnung den Krieg erklärte; aber eben weil er von wahrer und nicht bloß eingebildeter Herrenart war, fühlte und schaute der junge Schöpfer des Karl Moor in der eigenen Seele, daß Herrenart leiden muß in der Welt, wie sie ist, und doppelt leiden, wenn sie sich anmaßt, „das Richterschwert des oberen Tribunals regieren" zu wollen, das niemals einem Einzelnen in die Hand gegeben wird; daß der an sich selbst zerbrechen muß, und sei er der Herrlichste und Kraftvollste, der aus Freiheit Willkür macht und aus seinem Einzelleiden das Recht ableitet, die Weltordnung korrigieren zu wollen, indem er nichts als Leiden verbreitet und wild auf den Kopf stellt, was er doch nicht ändern kann. Die ehrfürchtige Beugung vor dem, was über uns ist, die der alte Goethe lehrhaft predigte, hat schon der junge Schiller in Kraft seiner ethischen Natur mit dramatischer Feuerschrift seinem Revolutionsdrama eingezeichnet und dadurch mehr aus ihm gemacht als ein bloßes Revolutions- und Anklagedrama. Er hat auf diesem Wege zugleich und von vornherein die unbewußte Formel der Tragödie gefunden, die in irgend einer Weise all seinen späteren Tragödien zu Grunde liegt: die unausweichliche Gegenbewegung von Freiheit und Notwendigkeit, von Einzelwillen und Weltwillen, von Lebenwollen und Leidenmüssen, und wie in diese Gegensätze verstrickt gerade das Herrliche und Kraftvolle sich sein Leiden schafft und an sich selbst scheitert — das, zum Spiel

der dramatischen Willenskonflikte gestaltet und in diesem Spiel erledigt, ist die Grundformel der Tragödie Schillers. Es ist *seine* Tragödie, ja; so hat er sie geschaffen, nicht mit einer vorgefaßten Theorie, sondern mit der Vollmacht der angeborenen Kraft. Aber bei näherem Zusehen steckt diese Grundformel in allen Tragödien schaffenskräftiger Zeiten und Dichterpersönlichkeiten, nicht freilich in dem Tragödienfabrikat der Nachahmer oder bloßen Theatertechniker und in den Erzeugnissen ethisch schlapper, weltanschauungsloser und ästhetisch nur experimentierender Zeitrichtungen; und zieht man das spezifisch Dramatische von der Formel ab, so leidet sie Anwendung nicht nur auf die Tragödie, sondern auf das Tragische überhaupt. Jedenfalls aber hat Schiller, was er auch später über das Tragische und die Tragödie theoretisieren mochte, mit den „Räubern" sich nicht nur sofort als den geborenen Dramatiker ausgewiesen, sondern auch den Grundtypus seiner Tragödie praktisch festgelegt, von dem er später in keinem wesentlichen Stück abgewichen ist; ja er hat mit den „Räubern" überhaupt den Typus der deutschen Tragödie geschaffen, der sich dann nach den verschiedensten Seiten weiter entwickeln konnte und tatsächlich entfaltet hat. Alle technischen und stilistischen Abweichungen unserer späteren bedeutenden Dramatiker haben hieran so wenig geändert als die Verschiedenheiten ihrer individuellen Weltauffassungen, ja Friedrich Hebbel, den man neuerdings gern gegen Schiller ausspielt, zeigt trotz ganz verschiedener Ausdrucksweise im Grund und Wesen sogar eine auffallende Verwandtschaft mit Schiller in der Fassung des Tragischen; das moderne naturalistische Drama aber, das mit dem Schillerschen Typus völlig gebrochen zu haben scheint, hat

sich in seiner kurzen Lebenszeit schon zu deutlich als bloßes Experiment erwiesen, um für die Überwindung des Schillerschen Typus gelten zu dürfen. Und so liegt die große und bleibende Bedeutung der „Räuber" nicht nur in ihrer tatsächlichen und unveralteten Wirkung dramatisch-theatralischer und tragischer Art, sondern zugleich darin, daß mit den „Räubern" die künftige deutsche Tragödie, in gewissem Sinne überhaupt das deutsche Drama hohen Stils in die Welt trat als elementare Schöpfung eines eigens dazu ausgerüsteten Genius, dessen ganzes persönliches Wesen auf den Dramatiker und Tragiker angelegt war. In dieser Beziehung verhält sich das Lessingsche Drama zum Schillerschen doch nur wie eine großartig kunstverständige Vorstudie, während die Bedeutung von Goethes „Götz" teils mehr allgemein poetischer Art ist, teils speziell auf dem Entwicklungswege des „historischen" Dramas im engeren Sinne liegt. In diesem engeren Sinne zählen die „Räuber" noch nicht zu Schillers späteren historischen Dramen, aber was für diese nach der Seite des Gehaltes bezeichnend ist, die Richtung auf „der Menschheit große Gegenstände", auf den „Kampf gewaltiger Naturen um ein bedeutend Ziel, um Herrschaft und um Freiheit" — diese Richtung zeigen in ihrer besonderen Art schon die „Räuber", und auch in dieser Beziehung sind sie typisch für das ganze Schillersche Drama und weisen wiederum dem späteren deutschen Drama höheren Stils die Hauptrichtung, von der es ja Abweichungen gibt, die aber doch seither von allen unsern bedeutenden Dramatikern gerade in ihren gehaltvollsten Werken eingehalten worden ist. Darin, daß es diese Richtung grundsätzlich verlassen hat, lag dagegen die Hauptschwäche des modernsten Dramas,

und diese Richtung in neuer Art wiederzugewinnen, das ist der tiefere Sinn aller heutigen Bestrebungen um ein neues Drama hohen Stils — darin liegt auch der wesentliche Sinn der Forderung einer „Rückkehr zu Schiller".

Weniger verheißungsvoll als der Dramatiker Schiller kündigte sich der Lyriker Schiller an in den ihm zuzuschreibenden Gedichten der „Anthologie", die er 1782 mit andern herausgab. Mit wenigen Ausnahmen machen diese Gedichte den Eindruck des Überheizten oder Verstiegenen, des Gewaltsamen oder Geschwollenen; sie treiben die Gefühle auf bis zum Platzen, peitschen die Sinnlichkeit mit moralisierender Reflexion, wirren das Erhabene mit dem Trivialen zu einem verfilzten Knäuel; sie deklamieren, schreien, predigen, wüten, werfen mit möglichen und unmöglichen Bildern um sich bis zur Erschöpfung der Phantasie und geben doch kein klares und einheitliches poetisches Bild — kurz, für unsere heutigen Begriffe vom Lyrischen sehen sie aus wie entsetzlicher lyrischer Dilettantismus. Aber da und dort blitzt es dazwischen auf von derbgesundem satirischem Humor, kraft dessen der übersinnlich-sinnliche Jüngling im Stande scheint, sich selbst den Kopf zurechtzusetzen; neben dem wirren Taumel der Lauragedichte, und was sonst auf diese Linie gehört, steht ein so klares, knappes, straffes und kerngesundes poetisches Gebilde wie „Die Schlacht"; und wenn auch etwas wie seelische Verwilderung da und dort aus diesen, meist dem Jahr 1881 angehörigen Gedichten herauszuschauen scheint, so spürt man doch auch deutlich, wie die kraftvolle ethische Natur des Jünglings damit ringt und Herr im Hause zu bleiben sucht, und dazu, wie der philosophisch gerichtete Geist nach Horizonten ausschaut. So

gar schlimm freilich war es mit dieser Verwilderung doch nicht, wie man es schon darstellen wollte; und daß der Regimentsmedikus Schiller in jenem ersten Jahr nach seiner Entlassung aus der Akademie einigermaßen wildete und hinausschlug, zuweilen auch nicht recht wußte, ob er heulen oder lachen sollte und in der Verlegenheit lyrischen Bombast schwätzte, das ist ja kein durchweg erfreuliches Schauspiel, aber es ist, so wie die Dinge lagen, begreiflich und verzeihlich. Daß es nicht lange so fortgehen konnte, dafür war schon durch den Konflikt mit dem Herzog gesorgt, der bald darauf ausbrach, früher oder später ausbrechen mußte und die besten Kräfte des Willens in Schiller wieder herausforderte. Was aber die speziell lyrische Befähigung betrifft, die in diesen Jugendgedichten Schillers sich zeigt, so sieht man freilich hier schon, daß Schiller kein Lyriker war wie Goethe, weder in der Art der Lyrik noch in der Bedeutung, die der Lyrik für die dichterische Gesamterscheinung zukommt. Schillers Lyrik war, auch später und in der Zeit der Reife, mehr von jener halbrhetorischen Art, welche Gefühle und Gedanken direkt zu äußern sucht, weniger von der indirekten Art, die allen seelischen Inhalt erst stimmungsmäßig verdichtet und in eine Anschauung einfühlt, ehe sie zum Worte greift. Daß die zweite Art, die im Wesentlichen die Art Goethes war, das Wesen der Lyrik am reinsten zum Ausdruck bringt, darüber kann so wenig ein Zweifel sein wie darüber, daß in Schillers poetischer Naturausrüstung das lyrische Talent weit nicht so stark war wie das dramatische, während bei Goethe das Verhältnis sich umgekehrt stellte. Deswegen läßt sich aber doch nicht behaupten, Schiller sei überhaupt kein Lyriker gewesen: denn von jenen beiden

Arten der Lyrik ist eben auch die erste tatsächlich allezeit vorhanden, mag sie auch weniger spezifisch lyrisches Gewicht haben, und wo sie der Natur der Sache nach weniger die Stimmung als den Gedanken, die Betrachtung oder auch die Satire zur Aussprache bringt, oder wo sie stark mit Anschauungen epischer Art durchsetzt ist, wie in den Balladen, da kann auch sie Dichtungen von tatsächlich starker Wirkung hervorbringen, wenn nur eine bedeutende Persönlichkeit die weniger straffe und verdichtete Form füllt. Das aber war bei Schiller der Fall, allerdings, von wenigen Ausnahmen abgesehen, erst in späteren reiferen Jahren; in der Jugend kam die herrische, explosive, oft gewaltsame Art, mit der Schillers Innenleben sich zu äußern suchte, mehr der dramatischen Form entgegen, als der lyrischen, die ein ruhigeres und stilleres Werden erfordert, als des jungen Schiller poetische Ungeduld ihr zu gestatten geneigt war.

Vorerst aber brachte ihn eben das Drama, mit dem er sich zuerst poetisch seiner Haut gewehrt hatte, nur aufs neue und härter in Kampf und Not und gab zugleich seinem ganzen Lebensgang eine für weiter hinaus entscheidende Wendung. Im Januar 1782 waren die „Räuber" in Mannheim auf die Bühne gekommen, Schiller hatte dem dortigen Intendanten Dalberg die Konzession der sogenannten „Mannheimer Bühnenbearbeitung" seines Dramas machen müssen, hatte dabei ebensoviel Festigkeit wie kluge Nachgiebigkeit bewiesen aber freilich an seinem Werke im Grunde nicht viel bessern, einiges nur verflachen und aus dem ursprünglichen richtigen Lot verrücken können; trotzdem war auch dieser Bühnenerfolg ungeheuer gewesen, und der junge Schiller nahm jetzt

eine ähnliche literarische Stellung ein wie etwa ein Jahrzehnt vorher der junge Goethe nach dem Erfolg seines „Götz". Aber der Regimentsmedikus, der nicht ohne Urlaub Stuttgart verlassen durfte und auch schwerlich Urlaub erhalten hätte, um in Mannheim der Aufführung seines Dramas beizuwohnen, war zweimal heimlich dort gewesen, das zweitemal war es dem Herzog verraten worden, und der vierzehntägige Arrest, den er dafür und formell mit Recht erhielt, war nur das Vorspiel für weitere Maßregelung. Eine an sich harmlose Stelle in den „Räubern", die Bemerkung Spiegelbergs über das Graubündner Spitzbubenklima, gab einigen auswärtigen Zeitungsschreibern Anlaß zu unnötiger öffentlicher Entrüstung, der Herzog wurde von böswilliger Seite darauf aufmerksam gemacht und nahm die Sache, von der er politische Unannehmlichkeiten befürchten mochte, sehr krumm und ärgerlich; es kam so weit, daß er Schiller verbot, bis auf weiteres andre als medizinische Bücher zu veröffentlichen oder sich irgendwie mit dem Ausland einzulassen, ja „bei Strafe der Kassation" sollte er „keine Komödien mehr schreiben". Ein Versuch Schillers, eine Aufhebung oder Milderung dieses gewalttätigen Verbots zu erreichen, machte die Spannung nur schlimmer, und so stand der Herrenwille des Herzogs gegen den Herrenwillen des Dichters, dessen langgewohnte Pietät überdies noch im Bunde mit dem herzoglichen Gegner sein mußte. Aber nachgeben hätte für Schiller geheißen sich selbst aufgeben gleich beim ersten ernstlichen Zusammenstoß im Lebenskampf, und so unternahm er am 22. September 1782 seine Flucht von Stuttgart nach Mannheim, die ihn nicht nur dem Machtbereich des Herzogs vorläufig entzog, sondern ihn in ihren Folgen für

immer vom schwäbischen Heimatboden loslöste. Es ist klar, daß solch eine frühzeitige Loslösung von der Stammesheimat für die weitere Entwicklung eines Dichters nicht ohne Bedeutung sein kann; und wenn die spezifisch schwäbischen Züge in Schillers Erscheinung, wenigstens für das minder geschärfte Auge, späterhin mehr zurückzutreten scheinen, so wird das wohl auf jene seine „Entschwäbung" zurückzuführen sein. Andrerseits aber sind in dem jungen Dichter der „Räuber" die Hauptzüge und die Grundanlage der Gesamtpersönlichkeit Schillers schon so deutlich zu erkennen, daß von einer tiefer greifenden Veränderung seines angeborenen Wesens infolge seiner Flucht nicht gut die Rede sein kann. Immerhin war die Enge und Beschränkung, in der die engere Heimat den Deutschen hielt, damals viel größer als jetzt; und wenn es trotzdem heute noch dem Deutschen, wes Stammes er sei, ganz besonders vielleicht dem heimatzähen Schwaben, nur heilsam und nötig ist, daß er hinauskomme, ob auch nur zeitweilig, so wird man den schweren Entschluß Schillers, mit dem er sich gewaltsam heraus und ins Weite riß, nicht nur im Blick auf seine augenblickliche Lage sondern auch im Blick auf die späteren Folgen wenigstens nicht zu bedauern haben. Übrigens betrachtete Schiller seine Flucht aus der Heimat anfänglich nicht als endgültig, er hoffte vielmehr durch Dalbergs Vermittlung eine Aussöhnung mit seinem Herzog; aber Dalberg war nichts weniger als der Mann für so etwas, die Nachrichten, die über die gnädige Gesinnung des Herzogs Karl einliefen, waren so zweideutig, daß Schiller eine Rückkehr vorerst nicht wagen konnte, ja er mußte mit der Möglichkeit rechnen, daß die gewalttätige Hand des Herzogs über Württemberg hinausgreife,

wie das im Falle Schubarts geschehen war. So trieb er sich mit seinem anhänglichen Fluchtgenossen Andreas Streicher in Mannheim, Frankfurt und wieder in Oggersheim bei Mannheim umher und hielt es schließlich beim Beginn des Winters für geraten, auf dem Gute Bauerbach bei Meiningen die Zufluchtsstätte zu suchen, die ihm seine mütterliche Freundin, Frau v. Wolzogen, zur Verfügung gestellt hatte.

Trübselig genug waren Schillers äußere Verhältnisse in dieser Fluchtzeit, und sehr bald zehrten an seinem Gemüt Sorgen und Enttäuschungen jeder Art; um so sicherer erprobte sich die Widerstandskraft seines Willens, der stille Stolz seiner Seele. Geld hatte er so gut wie keins, nur Schulden vom Druck der „Räuber" her; in dieser Beziehung war er völlig auf den guten Willen andrer angewiesen. Aber außer seinem getreuen Andreas Streicher, der opferwillig sein Weniges mit ihm teilte, hatte niemand viel guten Willen, sobald es sich um mehr als Worte handelte, am wenigsten Dalberg; die Hoffnungen, die der Flüchtling auf seinen „Fiesco" gesetzt hatte, wurden rasch zu Wasser, und auf jener betrüblichen Fußreise nach Frankfurt, von wo aus er Dalberg vergebens um ein Darlehen anging, oder in jenen nebligen Herbsttagen im „Viehhof" zu Oggersheim, da er den „Fiesco" umarbeiten sollte und an der „Luise Millerin" schrieb, mochte es ihm nicht immer leicht werden, den Vorsatz seines Karl Moor zu befolgen: „die Qual erlahme an meinem Stolz!" Aber er wehrte sich wie ein Mann, der weiß, für was er ficht, und zwar nicht nur mit Harren und Dulden und der immer freundlichen Gelassenheit, die Streicher an ihm rühmte, sondern mit Schaffen und Leisten. Schon in Stuttgart, während der Konflikt mit dem Herzog sich zusammenzog, hatte er eifrigst an seinem „Fiesco" gearbeitet, vielleicht auch schon die „Luise Millerin" mit sich herumgetragen; nach der Flucht, als „Fiesco" an Dalbergs Zaudern und Hinziehen versagte, arbeitete der Dichter um so nachdrücklicher an dem andern Drama, in der Stille von Bauerbach vollendete er dieses und schuf den „Don Carlos" in seiner ersten Gestalt. Auch die Arbeit an diesen Dramen stand im engsten Zusammenhang mit dem, was Schiller erlebte, auch sie haben die seelischen Stimmungen ihrer Entstehungszeit in sich aufgenommen oder poetisch ausgelöst, waren Waffen, mit denen der Dichter sich behauptete und sich dessen erwehrte, was ihn als Menschen anfocht.

Den „Fiesco" darf man, obwohl er zeitlich unmittelbar nach den „Räubern" entstanden ist, doch nicht dicht neben die „Räuber" halten. Man kann auch sagen: er ist zu rasch auf die „Räuber" gefolgt, als daß er nicht einigermaßen neben ihnen hätte abfallen müssen. Manche jugendliche Untugenden, welche der Stil und die Ausdrucksweise der „Räuber" im einzelnen aufweisen, finden sich im „Fiesco" noch in gesteigertem Maße; dagegen ist er innerlich nicht so ausgereift wie die „Räuber" und darum auch dramatisch nicht durchweg so sicher geführt, obwohl manche angeborene Stärke des Dramatikers Schiller sich auch hier wieder zeigt, unter anderm seine sichere feldherrnmäßige Beherrschung der Massen und die kühne dramatisch-theatralische Steigerung der Wirkungen. Aber eine besondere Bedeutung in der Reihe der Schillerschen Dramen hat der „Fiesco" jedenfalls darin, daß Schiller hier zum erstenmal nach einem der historischen Stoffe greift,

denen er später fast ausschließlich sein dramatisches Schaffen zugewendet hat. Auf solche Stoffe mußte Schiller früher oder später verfallen, nicht aus kalter Berechnung oder aus einer theoretischen Erwägung, daß etwa die Geschichte die würdigsten Gegenstände für dramatische Darstellung biete — vielmehr unter einem Zwang seiner inneren Natur: diese wies ihn nicht auf die kleinen und alltäglichen Konflikte und Leiden wenig bedeutender Tagesmenschen, auch nicht bloß auf die Erscheinungen des gegenwärtigen sozialen Lebens, die ja immer etwas Vorübergehendes und leicht Veraltendes an sich haben; vielmehr trieb ihn seine innerste Natur und Weltauffassung auf die großen und bleibenden Angelegenheiten der Menschheit, auf die Kämpfe, die nie ganz ausgefochten werden und immer irgendwie wiederkehren, vor allem auf die Kämpfe um Freiheit und Herrschaft; und seine eigene gewaltige Natur brauchte und suchte sich gewaltige Naturen, um an ihnen und durch sie auszusprechen, in ihnen zu gestalten, was ihn selbst von der Menschheit großen Gegenständen bewegte. Und da kann nun freilich kein Zweifel sein, daß die Geschichte das Feld ist, auf dem ein so gerichteter Dramatiker die reichsten Ernten findet, daß historische Stoffe mit ihrem bewegten öffentlichen Leben, mit ihren nationalen Hintergründen, mit ihren den Einzelnen mitreißenden und zur Bedeutung emporhebenden Konflikten die beste Gelegenheit geben, jene größeren und weitergreifenden Angelegenheiten und Kämpfe zu entfalten und in ihnen auch das zu gestalten, was der Dichter vom großen Leben und Ringen seiner Gegenwart in sich empfindet und erlebt. Auf das und dergleichen drängte Schillers Genius von Anfang an, und so hat er andrerseits auch den Dramen,

deren Rohstoffe der unmittelbaren Gegenwart entnommen oder mehr oder weniger frei von der eigenen Phantasie erzeugt waren — so hat er auch den „Räubern", der „Luise Millerin" und der „Braut von Messina" jene geistige Weite und Wucht, jenen Horizont großer Gegenstände zu verleihen gewußt, um deren willen auch diese Dramen heutzutage wie eine Art historischer Dramen auf uns wirken. Worauf es bei historischen Stoffen dann weiter ankommt, das ist nur noch, daß es der Dichter verstehe, die oft so wirren Fäden des Historischen nicht nur zu ordnen und zu vereinfachen, sondern sie auch, wie Schiller selbst sich gerade in seiner Vorrede zum „Fiesco" ausdrückt, „aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen", von den gegebenen historischen Tatsachen „Situationen für die Menschheit zu entlehnen". Man kann nicht sagen, daß Schiller dieser Aufgabe im „Fiesko" nicht gerecht geworden sei, aber es ist ihm bei dieser raschen Arbeit, wie er selbst wußte, doch nicht gelungen, „seiner Fabel jene lebendige Glut einzuhauchen", die in den „Räubern" herrscht; er war einem spröden historischen Stoff künstlerisch noch nicht so gewachsen wie später und wunderte sich selbst keineswegs, daß der historische Konflikt zwischen Monarchie und Republik in diesem „republikanischen Trauerspiel" nicht dasselbe Interesse zu wecken vermochte, wie der allgemeiner ergreifende Konflikt der „Räuber". Das tiefere tragische Interesse heftet sich in diesem Trauerspiel doch eigentlich nicht an den Titelhelden und seinen Konflikt, vielmehr an die Gestalt des Verrina, der sein Leben an den Sturz der Doria, an den Sieg seiner Partei und der von ihr geheiligten Staatsform setzt und doch am Ende

den Freund, der in diesem Kampfe an der Spitze stand, ins Wasser stoßen und, innerlich gebrochen, wie der wankelmütige Pöbel wieder „zum Andreas gehen" muß. Aber gerade in diesem tragischen Leiden des Verrina offenbart sich wieder, wie in dem Geschick Karl Moors, der frühe und scharfe Blick Schillers für die über allem Zufall und aller menschlichen Willkür waltenden höheren Mächte und Ordnungen, für die ethischen Notwendigkeiten, denen auch der menschliche Freiheitsdrang sich wieder beugen muß: denn beim Andreas ist in jenem Augenblick allein noch das Vaterland, das über der Partei steht und das mit der Partei verwechselt zu haben das tragische Verhängnis Verrinas wird. Und um „Herrschaft und Freiheit" dreht sich eben auch hier für Schiller der Hauptkonflikt, auch der Konflikt in der Seele des Fiesco.

Als ein soziales Drama erscheint auf den ersten Blick „Kabale und Liebe" oder, wie es ja ursprünglich hieß, „Luise Millerin"; als ein „bürgerliches Trauerspiel" bezeichnet es Schiller selbst, und wenn man will, kann man es auch ein Anklagestück nennen. Es tritt allerdings auf als eine schneidende Anklage gegen die sozialen Zustände der Zeit, wie sie in den nach französischem Muster regierten deutschen Kleinstaaten tatsächlich bestanden und dem jungen Schiller aus seinem Heimatstaat bekannt waren; es lebt auch in diesem Drama wie in den „Räubern" Schillers eigene Empfindung, seine schmerzliche Empörung über die wirkliche Welt, wie sie sich dem eben ins Leben tretenden Jüngling in greller Beleuchtung aufgetan hatte, und er stellt sie dar mit viel weitergehender Wiedergabe des unmittelbar Wirklichen und Gegenwärtigen, als er das in den „Räubern" getan hatte, aber ohne daß dadurch

die Charaktere der Luise und Ferdinands unglaubwürdig würden — im Gegenteil: Luisens Sentimentalität, ohne welche ein guter Teil der dramatischen Handlung gar nicht denkbar wäre, gehört als ein notwendiger Zug in das Bild der Zeit, und daß ein Charakter wie Ferdinand in solchen Verhältnissen nicht vorkommen könne, ist leicht zu behaupten aber schwer zu beweisen. Insoweit mag man das Drama unter die sozialen Anklagestücke rechnen, aber es unterscheidet sich von den meisten andern seiner Gattung vor allem dadurch, daß Schiller hier so wenig wie in den „Räubern" beim Anklagen oder bei der Abschilderung tatsächlicher sozialer Verhältnisse stehen bleibt: auch hier tritt er vielmehr zugleich als Richter auf im Namen jener höheren sittlichen Ordnungen, welche als das Bleibende über den jeweiligen vergänglichen Gesellschaftsordnungen, ihren Bildungen und Mißbildungen, walten. Nicht nur über die verrotteten Gesellschaftszustände und ihre Träger ergeht das dramatische Gericht, sondern ebenso sicher über diejenigen, welche nicht nur unter ihnen leiden oder sich ihnen entgegenstemmen, sondern auch, wie Ferdinand, in der Überhebung herrischen Eigenwillens aus den sozialen Zuständen die Berechtigung herleiten, kein höheres ethisches Gesetz mehr zu achten, als die eigene Willkür: indem Ferdinand sich zu Luisens „Gott" und „Teufel" macht, sie als sein Geschöpf glaubt betrachten und vernichten zu dürfen, schafft er ihr und sich das tragische Verhängnis, das die Zustände allein nicht geschaffen hätten. Und so allein wirkt dieses Drama, im Unterschied von andern seiner Gattung, tragisch, und Schiller hat ein Recht, es ein „bürgerliches Trauerspiel" zu nennen; in dieser Beziehung steht es immer noch unerreicht unter den

andern, die dergleichen anstrebten, und seine Wirkung von der Bühne herab ist auch jetzt noch, da die vorausgesetzten sozialen Verhältnisse anders geworden sind, so stark wie damals, als es in Mannheim zum erstenmal über die Bühne ging. Die „Luise Millerin" wirkt jetzt wie ein historisches Drama, ohne damit den ursprünglichen sozialen Charakter aufgegeben zu haben — das eben ist die einzigartige Leistung, die nur einem Geiste von Schillers Weite und Tiefe in dieser — scheinbar und für enge und seichte Geister tatsächlich — engen Gattung des Dramas gelingen konnte. Zugleich aber wirkt das Werk auch durch seine rein dramatisch-theatralischen Eigenschaften, die selbst die abgesagten Gegner des Schillerschen Dramas grollend anerkennen müssen und die von der geschicktesten modernen Dramenmache nicht überholt worden sind.

Schiller selbst aber hat gewußt, warum er trotz des großen Erfolges von „Kabale und Liebe" nicht auf diesem Wege weiterging: derartigen Stoffen gewinnt man dauernde poetische Leistungen nur dann ab, wenn man sie so innerlich erleben kann, wie Schiller um die Zeit seiner Flucht die Zustände seiner Heimat stimmungsmäßig erlebt hat, ohne doch darin unterzugehen; das aber kommt nicht so leicht und so schnell zum zweitenmal, und Schiller war nicht der Mann, nur um des Erfolges willen zum Theatraliker zu verflachen und sich selbst zu wiederholen. Was er in diesem Kapitel zu sagen gehabt hatte, war gesagt und abgetan; der Dichter rang nach neuem Erleben, und daraus ergab sich von selbst ein neugeartetes Schaffen. In der winterlichen Einsamkeit von Bauerbach machte er sich an den „Don Carlos"; mochte ihm der Rohstoff zunächst nur von außen nahegelegt worden sein — sowie er ihn

ernstlich ergriffen hatte, warf er auch jetzt wieder seine ganze Persönlichkeit in das zu schaffende Werk. Seine Neigung für Lotte v. Wolzogen erreichte damals ihren Höhepunkt und eigentlich schon ihre Katastrophe — schon das lieferte Stimmungen für ein Drama, das zunächst eine Familientragödie werden sollte: die Leidenschaft des Infanten für die Königin, die ehemalige Braut und jetzige Mutter, sollte den Hauptkonflikt des Dramas geben, Don Carlos selbst der tragische Held sein. Aber schon damals gingen Schillers dichterische Absichten über die bloße Familientragödie hinaus: in „Darstellung der Inquisition" gedachte er „einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele zu stoßen" — und zwar auf Gefahr, daß das Drama dadurch dem Theater verloren gehen sollte; und schon damals war ihm der Charakter des Königs Philipp wichtig, und sein tragischer Instinkt sagte ihm, welches Gewicht für die tragische Gesamtwirkung darauf fallen mußte, daß dieser König unrettbar jenen menschen- und freiheitsfeindlichen Mächten verschrieben ist, gegen welche der Dichter den Dolch der Tragödie zücken wollte. Auch hier also waren es sofort wieder die Kämpfe um Herrschaft und Freiheit, was ihn über die persönlichen Leiden und Kämpfe privater Leidenschaften hinaus dramatisch interessierte. Dazu kam aber rasch noch etwas andres, womit Schiller nur zu gestalten suchte, was in der Seele vieler Zeitgenossen als dunkle Sehnsucht lag: das heiße Verlangen nach einem für die Völker und damit für den Einzelnen befriedigten und Glück verheißenden Weltzustand und nach einem Mann, welcher berufen sei, diesen Weltzustand heraufzuführen. Darauf sollte jener „enthusiastische Entwurf" gehen, der

den Infanten Don Carlos schon in früher Jugend mit dem Jugendfreunde Posa verbunden hat und den Carlos ausführen sollte, wenn er zur Herrschaft gelangt wäre. Aber der eigentliche geistige Urheber und Träger dieses Entwurfes wurde mehr und mehr der Marquis Posa, Carlos sank neben ihm zum bloßen Mittel für den Zweck herunter, und so rückte, im Verlauf der immer länger sich hinziehenden Arbeit an dem Drama, Posa immer mehr in den Mittelpunkt der dramatischen Handlung — und als endlich nach fünf Jahren das Drama, von dem einzelne Teile inzwischen veröffentlicht worden waren, als Ganzes vor die Welt trat, war durch jene Verschiebung des Interesses ein Bruch in die dramatische Handlung gekommen, die der Dichter in seinen „Briefen über Don Carlos" wohl erklären und bis auf einen gewissen Grad rechtfertigen, aber nicht mehr wegschaffen konnte. Aber trotzdem hatte das Werk aus der Seele des Dichters eine Macht und Kraft, eine Tiefe und Weite mitbekommen, die auch über jenen Bruch hinwegträgt und auch eine spätere Zeit mitreißt, wenn sie überhaupt noch der Begeisterung für große Gegenstände fähig ist; denn alles, was Schiller hier gibt, ist abermals nicht ausgeklügelt sondern persönlich erlebt mit der großen Leidenschaft einer Seele, die allezeit über ihr persönliches Geschick und Mißgeschick sich zu erheben vermag zu dem, was allein einer Begeisterung wert ist. Und dabei ist Eines noch besonders merkwürdig und bezeichnend: so weltbürgerlich die Ideen des „Don Carlos" auf den ersten Blick sich ausnehmen, so viel in jener Zeit von Weltbürgertum die Rede war, und was auch Schiller selbst gelegentlich davon reden mochte — in den guten, gewachsenen Erdboden des Nationalen senkte er doch immer

wieder die Reiser auch seiner Menschheitsideen, in dem Ringen einer bestimmten Nationalität um ihr Dasein, in dem Kampf der Niederlande gegen Spanien sucht Posa den Einsatzpunkt für die Verwirklichung seiner Zukunftsgedanken. In diesem Punkt empfand und gestaltete schon der Dichter des „Don Carlos" um kein Haar anders als der Dichter des „Tell", wenn er es auch erst später ausdrücklich ausgesprochen hat, daß kein Dichter „in der Vorstellungsart seinem Vaterlande entfliehen" könne. Im übrigen bedeutete der „Don Carlos" nicht nur dem Gehalte nach eine Erweiterung des Gesichtskreises über den von „Kabale und Liebe" hinaus, auch in der Form brachte er gegenüber den bisherigen Dramen etwas Neues: Schiller griff jetzt zum Vers und damit zu einem Mittel künstlerischer Stilisierung des dramatischen Ausdrucks, das er bisher noch nicht angewendet hatte und von jetzt an nie mehr aufgab. Damit war den naturalistischen Neigungen, die sich früher da und dort gezeigt hatten, der Abschiedsbrief geschrieben, und die übeln Erfahrungen, die Schiller mit einer Prosabearbeitung des „Don Carlos" machte, konnten ihn in dieser Stilwendung nur bestärken; aber von klassizistischen Neigungen ist hier noch nichts zu bemerken — man müßte von poetischem Realismus reden, wenn man eines der üblichen Schlagwörter hier anwenden wollte.

Bis der „Don Carlos" fertig wurde und, in den Jahren 1787 und 88, zum Druck und auf die Bühne kam, hatten Schillers Lebensverhältnisse allerlei und nicht durchweg erfreuliche Umgestaltungen erfahren. Auch in Bauerbach fühlte er sich nicht völlig sicher, die aussichtslose Liebe zu Lotte v. Wolzogen bedrückte ihn, Dalberg in Mann-

heim hielt es für vorteilhaft, wieder mit ihm anzuknüpfen — und so begab er sich im Sommer 1783 wieder nach Mannheim und wurde dort von Dalberg mit einer kärglichen Anstellung als Theaterdichter festgehalten. Die Zeit bis zum Frühjahr 1785, die er auf diese Weise in Mannheim verbrachte, ist so ziemlich der trübseligste Abschnitt seines Lebens. Zwar brachte er in dieser Zeit den nicht eben glücklich umgearbeiteten „Fiesco" und „Kabale und Liebe" auf die Bühne, das erste Werk mit mattem, das zweite mit durchschlagendem Erfolg, er erfuhr einige äußere Ehrungen, unter denen er der Verleihung des Ratstitels durch den Herzog von Weimar am meisten Wert beilegte; aber sonst lebte er in den widrigsten Verhältnissen: viel krank, in fortwährender Geldnot, in Spannungen und Zerwürfnissen mit den Schauspielern, mit dem bald wieder lauen Dalberg und dem auch nicht immer zuverlässigen Buchhändler Schwan, unter vergeblichen Versuchen, mit einer Zeitschrift, der „Rheinischen Thalia" seiner Existenz aufzuhelfen, dazu durch ein unhaltbares Verhältnis zu der unglücklichen und überspannten Frau Charlotte v. Kalb mehr gequält als beglückt — so immer zwischen Tür und Angel verlebte er im Grunde eine elende Zeit, ein Leben, das auf die Dauer ohne innere Verkümmerung nicht wohl hätte abgehen können. Er mußte wieder heraus und er riß sich auch heraus an der Hand jener Leipziger Freunde, die er durch seine „Räuber" gewonnen hatte und die ihm schon Jahr und Tag vorher ihre Freundschaft schwärmerisch entgegengebracht hatten: der Mittelpunkt dieses kleinen Kreises, Christian Gottfried Körner, hat ihm nicht nur damals die materiellen Verhältnisse geordnet und ihm die Befreiung aus der Mannheimer Sklaverei

ermöglicht, er ist für Lebenszeit ein Freund Schillers geworden, von dem dieser auch geistige Anregung und Förderung in so reichlichem Maße gewann, daß selbst die spätere Freundschaft mit Goethe der Freundschaft mit Körner keinen wesentlichen Eintrag tun konnte. Für Schillers poetisches Schaffen freilich bedeutete diese Errettung von Mannheim zunächst den Beginn einer Pause. Am „Don Carlos" zwar wurde langsam weitergearbeitet, einzelne lyrische Sachen wie das „Lied an die Freude" und „Die Künstler" entstanden in den folgenden Jahren, während Schiller in und um Leipzig und Dresden in dem Körnerschen Freundeskreise wieder freier atmen lernte und dann in und um Weimar den Boden suchte, auf dem er für weiterhinaus festen Fuß fassen könnte; aber im ganzen war's, als ob der Dichter sich für eine Zeitlang ausgegeben hätte und erst auf andern Gebieten geistiger Tätigkeit neue Kräfte sammeln und einen umfassenderen Schatz geistiger Vorräte sich anlegen müßte, ehe er sich in neuer Weise wieder in den Dienst seiner Sendung als deutscher Dramatiker stellen konnte. Denn der Versuch, den er mit dem „Geisterseher" auf dem Gebiete des Romans machte, blieb doch nichts als ein interessanter, von ihm selbst hundertmal verwünschter und schließlich aufgegebener Versuch — journalistische und wissenschaftliche Arbeit füllte jetzt den größten Teil seiner Tätigkeit aus, und namentlich der Geschichte, welche ihm bisher nur Stoff für dramatisches Schaffen gewesen war, suchte er jetzt rein wissenschaftlich Herr zu werden, freilich auch jetzt nicht im Sinne der bloßen Gelehrsamkeit, sondern sofort wieder mit dem Trieb zur Darstellung: der Geschichtsschreiber der Deutschen zu werden, schwebte ihm jetzt zeit-

weilig als Lebensberuf vor. In Weimar zog ihn Wieland persönlich am meisten an, ohne indes tieferen Einfluß auf ihn zu gewinnen; Goethe war in Italien, und so fehlte der eigentliche geistige Mittelpunkt Weimars, und Schiller fand trotz mancher Anregung, und obwohl er zu einer richtigeren Schätzung seiner selbst zu kommen glaubte, doch kein rechtes Genügen, ja er hatte Augenblicke, wo er sich innerlich förmlich abgenutzt vorkam. Und nun stimmt es ganz zu der Grundrichtung seiner ethischen Natur, daß er Heilung für den unbefriedigten Zustand seines Geistes, Zurückführung zur Natur, wie er sich ausdrückte, gerade in dem suchte, was falschgenialische Geister als eine Fesselung ihres Genius zu verachten pflegen, was auch Goethe erst durch den Verkehr mit Schiller in seinem ganzen Werte schätzen lernte: in einfacher Häuslichkeit und dem ethischen Halt einer rechten Ehe, in dem „Bunde des Ernstes und der Liebe", wie Goethe später sich ausdrückte, gegen den „alles andre ein trauriges und leeres Wesen" sei. Schon einige Zeit vorher hatte Schiller darnach verlangt, damals, als er vergebens um die Hand der Margarete Schwan anhielt; seine Erfahrungen mit der koketten Henriette v. Arnim, neue Berührungen mit Frau v. Kalb in Weimar und die Beobachtung des Weimarer Lebens, das ihm in diesem Stück gar nicht gefallen wollte, mochten ihm den Unwert des Gegenteils fühlbarer als je gemacht haben. Nun fand er langsam aber endlich um so sicherer in Charlotte v. Lengefeld das, was er suchte, und im Zusammenhang damit auch eine geregeltere, obwohl keineswegs sorglose Gestaltung seiner äußeren Lebensverhältnisse. Durch die, übrigens nur ganz äußerliche Vermittlung des inzwischen heimgekehrten Goethe erhielt er eine Professur an der Universität Jena, die er im Mai 1789 unter großem Zulauf der Studentenschaft antrat. Die Professur war freilich zunächst unbesoldet und gewährte ihm bald auch geistig durchaus nicht die Befriedigung, die er begehrte. Er las zuerst Geschichte, und die Beschaffung des nötigen Wissenskrams machte ihm nicht dieselbe Freude wie zuvor die freie Beschäftigung mit dieser Wissenschaft; immerhin entsprang ihm aus seinen Vorlesungen seine „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges", wie seine vorherigen Studien sich in der „Geschichte des Abfalls der Niederlande" Ausdruck gegeben hatten, und die Stoffwelt für seine späteren Dramen bereitete sich auf diesem Wege allmählich zu. Als ihm aber der Herzog Karl August den kleinen Gehalt von 200 Talern zugesagt hatte, wagte er es dennoch, bei seiner Professur zu bleiben, im Februar 1790 führte er in aller Stille seine Braut heim und meinte, von jetzt an könne er „eigentlich erst sein Leben datieren"; und als er mit der Zeit angefangen hatte, statt der geschichtlichen die ihm gemäßeren ästhetischen Vorlesungen zu halten, aus denen sich dann auch die Reihe seiner Schriften zur Ästhetik entwickelte, begann er sich auch mehr mit seiner akademischen Lehrtätigkeit zu befreunden, obwohl er nicht aufhörte, sich nach einer anderweitigen Lebensstellung umzusehen. In seiner Ehe und Häuslichkeit fand er zwar, was er begehrt hatte — Schillers Ehe steht in der Literaturgeschichte als ein leuchtender Beweis da, daß ein wahrhaft Großer nicht zu verkümmern und zu verphilistern braucht, wenn er sich das Glück dieser Beschränkung seines Privatlebens auferlegt; aber des Kampfes mit Krankheit und gemeiner Sorge, dieser

härtesten Probe auf die Echtheit und Dauerkraft geistiger Größe und Weltüberlegenheit, war er damit erst recht nicht enthoben. Er hat die Probe bestanden wie nur Einer, aber sie legte schwere Schatten auch auf den glanzvollen Rest seines Lebens. Zeitweilige Hilfe von außen wurde ihm freilich, so namentlich durch die dreijährige Pension, die ihm 1791 der Prinz von Augustenburg und der dänische Minister Graf Schimmelmann aussetzten, und Schiller wußte solche Hilfen ohne falsche Scham mit dem Stolz anzunehmen, der mit geistigen Leistungen zahlt — in diesem Falle waren es die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen". Aber auf die Dauer war er doch immer wieder auf die eigene Kraft angewiesen, und die tückische Krankheit, die in seiner Brust hauste, wurde immer mehr zur oft qualvollen Kraftprobe. Kuren, auch die im Jahr 1793 unternommene Reise in die schwäbische Heimat, brachten keine gründliche Abhilfe, obwohl zeitweilig wieder längere oder kürzere Zeiten erträglicher Gesundheit eintraten.

Unter dem allen aber rüstete sich in der Stille die dichterische, die dramatische Kraft Schillers zu neuem Schaffenszuge. Interessante Pläne zu größeren Epen aus der nationalen Geschichte blieben freilich Pläne, ein angefangenes Drama „Der Menschenfeind" blieb Fragment, aber nach dem „Wallenstein", den er im Kopfe trug, „juckte ihn die Feder" immer mehr. Dennoch warf er sich zunächst abermals auf ein wissenschaftliches Gebiet, auf das Studium der Kantischen Philosophie. Er befriedigte ein Bedürfnis seines philosophisch gerichteten Geistes, indem er sich mit dieser bedeutsamen zeitgenössischen Erscheinung auseinandersetzte, und der Einfluß Kants

auf seine ästhetischen Theorien ist unverkennbar; aber dieser Einfluß kreuzte sich mannigfach mit den ästhetischen Anschauungen, die aus Schillers eigener angeborener Dichternatur kamen, und ob das Ergebnis dieser Kreuzung — nicht bloß in Hinsicht auf die Terminologie, sondern auch auf die sachliche Gestaltung namentlich der Theorie des Tragischen — durchaus glücklich war, mag zum mindesten eine offene Frage bleiben.

So stand auch Schiller, alles in allem genommen, an einem Knotenpunkte seiner inneren Entwicklung, als es sich endlich fügte, daß er dem Geiste näher trat, der ihm mehr sein konnte als Kant, und dem er hinwiederum über ein Stocken der geistigen Säfte hinüberzuhelfen einzig im stande war. Man darf sagen: Goethe und Schiller, Schiller und Goethe brauchten sich damals, so wie es um beide stand; und keiner hätte außer dem andern einen ebenbürtigen Genossen für das eigene Weiterschreiten finden können. Aber ebenso begreiflich ist es, daß sie beide schwer aneinander hinkamen — begreiflich nicht nur bei Goethe sondern auch bei Schiller. Es heißt wenig Verständnis für Schillers ethischen Charakter haben, wenn man seine oft zitierte Äußerung, Goethe sei ihm nun einmal im Wege, im gemeinen Sinne deuten will; so gut wie der von Italien heimgekehrte Goethe einen Schiller unbequem auf seinem Wege finden konnte, konnte auch Schiller diesen Goethe bei aller Bewunderung als einen Stein des Anstoßes empfinden, zimpferlich aber im vertrauten Ausdruck seiner Empfindungen war keiner von beiden. Zwei so verschiedene Naturen, die doch im Grunde dasselbe wollten, nur auf verschiedenen Wegen, mußten sich sogar zeitweilig im Wege sein, und schließlich

gab's keine Rettung, als daß sie sich in ehrlicher Anerkennung der Verschiedenheit vereinigten. Den äußeren Anlaß gab Schillers Plan zu der Zeitschrift „Die Horen", die gar nicht das werden und wirken konnte, was er wollte, wenn nicht er selbst mit Goethe zusammen die Führung und Herrschaft in dem Unternehmen bekam; aber der entscheidende Schritt dazu, daß sie nicht nur äußerlich sondern innerlich sich fanden, war doch Schillers Brief an Goethe vom 23. August 1794, in dem er das von dem seinigen verschiedene Wesen Goethes sich und ihm zum klaren Bewußtsein zu bringen suchte.

Fünfter Abschnitt.

Goethe und Schiller.

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller ist eines der Grundbücher für die deutsche Ästhetik geworden und gibt zugleich den denkbar deutlichsten Begriff von der Art des Verhältnisses zwischen beiden. Und jener entscheidende Brief Schillers vom 23. August 1794 kennzeichnet die ganze geistige Situation, in der sie einander gegenübertraten, aufs schärfste, sowie man einigermaßen zwischen den Zeilen zu lesen und in der subjektiven Meinungsäußerung den objektiven Tatbestand zu finden weiß. Was Goethe an diesem Brief so sehr erfreut und ihn für Schiller endgültig gewonnen hat, das war Schillers scharfes Verständnis dafür, wie Goethe jetzt war und sich selber erschien. Nichts konnte Goethe willkommener sein, als wenn Schiller von seinem „griechischen Geiste" sprach,

der „in die nordische Schöpfung geworfen" worden sei, der in einer früheren Lebensepoche „von mangelhaften Gestalten umringt, eine wilde und nordische Natur in sich aufgenommen" habe, nun aber, mit der „griechischen Natur" bekannt geworden, seine „schlechtere Natur nach dem besseren griechischen Muster korrigiert" habe. Wer den „Gang seines Geistes" so beurteilte, der mußte Goethe in der Fremde und Öde, in der er sich damals befand, willkommen sein, von dem mußte er Verständnis und Förderung erwarten wie von keinem andern — was denn auch Goethe in seiner Antwort sofort freudig aussprach. Wer aber heute diesen Brief Schillers ohne Voreingenommenheit für Goethes klassizistische Wandlung liest und sich dabei gegenwärtig hält, wie anders sich Schiller bis dahin entwickelt hatte, der wird zwar den gelungenen Versuch Schillers, Goethes Art und Entwicklung auf einen Begriff zu bringen, bewundern, aber er wird dieses Verständnis Schillers nicht ohne weiteres für Zustimmung nehmen, für einen Beweis, daß Schiller im Grunde ganz der Meinung sei, als ob Goethe jetzt erst den wahren Goethe in sich gefunden habe. Schiller kam Goethe entgegen, indem er ihm ein Verständnis für seine besondere Art zeigte, das andere nicht so hatten; er tat es in seiner Art, die Dinge auf möglichst scharfe Begriffe und in gewisse Kategorien zu bringen. Aber es ist dabei nicht zu übersehen, daß Schiller die Korrektur, die Goethe seiner Natur angedeihen ließ, als ein Erzeugnis der Reflexion betrachtet und als einen Umweg, den Goethe nicht hätte machen müssen, wenn er „als Grieche, ja nur als Italiener geboren worden wäre." Was liegt darin objektiv anders als das Zugeständnis, daß der „griechische Geist" Goethes

eben doch nicht seine angeborene poetische Natur sei, sondern etwas auf dem Wege der Abstraktion von fremden Mustern Angenommenes? Das war's ja eben: Goethe war „ein Deutscher geboren", seine angeborene Natur wies ihn darauf hin, ein „nordischer Künstler" zu werden, und das war er seinerzeit auch gewesen — durch „Nachhilfe der Denkkraft" erst, auf „rationalem Wege", durch Reflexion und Annahme von fremden Prinzipien mußte er „ein Griechenland gebären" und in sich und andern die seither zum literarhistorischen Dogma gewordene, an sich sonderbare Meinung erzeugen, daß er eigentlich im Grunde ein griechischer Geist sei. Und wenn Schiller nachher schreibt, eine Korrektur, wie sie Goethe an sich vorgenommen habe, habe „nicht anders als nach leitenden Begriffen von statten gehen" können — „aber diese logische Richtung, welche der Geist bei der Reflexion zu nehmen genötigt ist, verträgt sich nicht wohl mit der ästhetischen, durch welche allein er bildet — Sie haben also eine Arbeit mehr" — — nun, das ist's ja eben wiederum: das ist der Umweg, der Zwiespalt zwischen angeborener Natur und angenommenem Prinzip, zwischen dem bildenden Schaffensdrang der angeborenen poetischen Phantasie und dem anreflektierten Kunstideal; das ist's eben, was Goethe damals so schwere Arbeit machte, seine poetische Produktion hemmte statt förderte, ihn geistig fremd in der deutschen Welt und in den lebendigen Bewegungen der Zeit umirren ließ. Schiller dagegen — mochte er sich der Kritik über Goethes Klassizismus und Griechentum, die in seiner Charakterisierung Goethes objektiv liegt, mehr oder weniger bewußt sein — seine ganze Geistesart und sein damaliger geistiger Entwicklungsstand ist Zeuge dafür, daß er den klassizistischen

Standpunkt Goethes zwar verstand aber keineswegs ohne weiteres teilte oder gar anstrebte. Zwar hatte er im Verhältnis zu seinen Jugenddramen auch eine gewisse ästhetische Wandlung durchgemacht — der „Don Carlos" kündigt eine Richtung auf erhöhte Stilisierung der Formen an; aber von Antikisieren, von Klassizismus ist da keine Rede: dem Gehalte nach ist „Don Carlos" so gut wie Schillers frühere Dramen ein Erzeugnis „nordischer Kunst". Da wird keine griechische Weltanschauung gesucht, sondern die treibenden Ideen der deutschen Gegenwart sind da wirksam und fanden in den hochgestimmten Geistern der deutschen Jugend lebhaften Widerhall: Posa mit all seinem Weltbürgertum ist der Deutsche jener Zeit, wie er in den Besseren leibte und lebte, er hat weitum nichts Griechisches an sich. Und nichts ist bezeichnender für Schillers damalige Auffassung, als die Art, wie er sich ein Epos dachte, das er freilich niemals geschrieben hat, das Friedrich den Großen zum Helden haben sollte: die ganze Breite deutschen Lebens mit all seinen Kulturfaktoren sollte darin zur Darstellung kommen; bis auf den Stoff hinaus dachte sich Schiller damals ein großes Epos als national. Als er aber mit Friedrich II, der ihm nicht sympathisch genug war, nicht zurechtkam, wollte er wieder in die Reformationszeit und die darauf folgende Zeit zurückgreifen, dachte er an ein Epos „Gustav Adolf"; auch das kam nicht zu stande, weil Schiller eben im Grunde kein Epiker war, aber der „Wallenstein" wickelte sich allmählich immer deutlicher aus den Hüllen dieser Pläne und Ideen heraus — der „Wallenstein", der auch nicht den entferntesten Versuch macht, griechische Lebens- und Kunstauffassung in Deutschland einzubür-

gern. Und wenn Schiller bei jenen epischen Plänen sich den Homer als Ideal vorhielt, so tat er es ausgesprochenermaßen nur in dem Sinn, in dem allein die klassische Kunst andern Zeiten und Nationen Muster sein kann: daß nämlich deutsche Art und Kultur sich ebenso vollkommen und harmonisch in solch einer Dichtung aussprechen solle wie griechische Art und Kultur in der homerischen Dichtung — entfernt aber nicht in dem Sinn, daß wir unsere ganze Lebensauffassung und Kunstform nach griechischem Ideal modeln sollten. Kurz, vom Winkelmannschen Irrtum, an dem Goethe litt, war Schiller bis dahin so fern als möglich gewesen, der Geist Herders und des jungen Goethe war in ihm noch lebendig. Trotzdem sind aber andrerseits die Ausdrücke und Wendungen, mit denen er in jenem Brief das Wesen und die neue Geistesrichtung Goethes zu fassen suchte, schon als der Anfang davon zu betrachten, daß auch Schiller unter den Einfluß des Goethischen Klassizismus geriet — freilich mehr in der ästhetischen Theorie als in der poetischen Praxis, in dieser mehr nur so, daß er in der Form, schon im „Wallenstein", zuweilen in ein klassizistisches Schönmachen und Ausgleichen hineinkam, das auf Kosten der Lebenswahrheit ging und mit dem übrigen echt Schillerschen Stil in Bildung der Handlung und der Charaktere nicht zusammenging; aber auch von dem hat sich Schiller noch vor seinem Tode wieder befreit; sein „Tell" ist Zeugnis davon.

Das also war die geistige Situation, in der sich Goethe und Schiller nahetraten, und von ihr aus entwickelte sich jener vielberühmte und vielmißdeutete Freundschaftsbund, der allerdings einzigartig dasteht und, recht verstanden, einen Höhepunkt in der Entwicklungsgeschichte

der deutschen Literatur darstellt. Es gibt nichts Falscheres, als wenn man das Verhältnis beider in den nächsten zehn Jahren tendenziös so darstellt, als ob Schiller dabei der Untergeordnete, nur Empfangende, gewissermaßen Geduldete gewesen sei, Goethe dagegen der Übergeordnete, Gebende, der den andern nur eben habe ankommen lassen. Goethe selbst war der Letzte, der es so angesehen hätte, all seine eigenen Äußerungen über diese Zeit und dieses Verhältnis zeugen aufs schärfste dagegen. Vielmehr war es ein gegenseitiges Nehmen und Geben, Fördern und Anregen und Austauschen, ein gemeinsames Weiterbilden und Weiterkämpfen, wobei naturgemäß bald der eine, bald der andre der Aktivere war. Und was für den einen und für den andern und für die deutsche Literatur jene Zeit von 1794 bis 1805 bedeutete, das war im wesentlichen folgendes. Schiller erreichte in dieser Zeit die Höhe und Reife seines poetischen, namentlich dramatischen Schaffens, und hierfür waren die Anregungen ungemein fruchtbar, die er aus seinem Verkehr mit Goethe zog; er blieb dabei freilich auch nicht ganz unverwirrt durch Goethes Klassizismus, entrichtete drunterhinein auch einmal, in der „Jungfrau von Orleans" einen Tribut an die inzwischen aufgekommene, sonst schroff von ihm abgelehnte Romantik, ging aber in der Hauptsache doch seinen eigenen Weg als Dichter weiter und wurde vom Tode überrascht, eben da er als deutscher und im besten Sinne nationaler Dichter dort angelangt war, wo er als solcher das Reifste und Reinste zu geben hatte — der „Tell" markiert diese Stelle. Goethe aber kam im Verkehr mit Schiller aus der geistigen Vereinsamung und poetischen Erlahmung heraus und wieder mehr in Fühlung mit deutschem Geistesleben;

unter Schillers Einfluß erwachte in dem vermeintlichen Griechen wenigstens zeitweilig wieder der deutsche Dichter, der „nordische Künstler", er brachte es sogar, wenn auch nicht ohne Schwierigkeit, fertig, den ersten Teil „Faust" zu vollenden, und soweit diese Vollendung keine Neudichtung sondern nur Überarbeitung von Scenen des „Urfaust" war, zeigte sich hier gerade die höchste künstlerische Reife Goethes, hier gerade eine Überwindung des Klassizismus und doch zugleich ein Gewinn aus der klassischen Schule in der Sicherheit und erhöhten Natürlichkeit, mit der Goethe jetzt wieder die deutsche Form handhabte bei einem deutschen Gehalt, in den er sich zu guter Stunde wieder hineingefunden hatte. Und der Weg zu dieser Reife zeigte sich schon in „Hermann und Dorothea", wo deutscher Lebensgehalt und deutsche Denkweise in einer Form sich aussprach, die das Charakteristische und Reale in eigentümlicher Weise mit einer Stilisierung nach klassischer Art verband. Das sind die Höhen, die Goethe in dieser Zeit und im Verkehr mit Schiller, zumteil unter Schillers unmittelbarem Treiben und Drängen erreichte. Aber im übrigen blieb er doch noch befangen im Winkelmannschen Irrtum, arbeitete sich zuweilen theoretisch noch tiefer in ihn hinein, schrieb über Winkelmann und gab dessen Briefe heraus, machte Experimente und Versuchte echt klassizistischer Manier, begann z. B. eine „Achilleis" in dem Wahne, eine Art Fortsetzung der Ilias schaffen zu können und dabei „den Alten auch darin folgen zu müssen, worin sie getadelt wurden"; oder er spann das alte Helena-Motiv aus seinen früheren Faustplänen in ganz unfaustischem Geiste zu der „klassisch-romantischen Phantasmagorie" weiter, die dann später

den bemühenden dritten Akt des zweiten Teils bilden mußte; auch die großgedachte „Natürliche Tochter" brachte er durch formalistisches Stilisieren um Wirkung und Vollendung. Freilich ließ er sich daneben auch mit der Romantik ein, und auch das trug dazu bei, ihm das antike Gewand wieder etwas zu verschieben. Kurz, ganz fand sich Goethe auch in diesen zehn Jahren nicht mehr aus dem Umweg heraus, den er in Italien eingeschlagen hatte, aber es zeigte sich dennoch immer deutlicher, daß der Kern seines Wesens eben doch deutsch war und nicht griechisch — und das Ergebnis war oft ein wunderliches Schwanken zwischen zwei Welten. Als aber plötzlich Schiller starb, war's, als ob für Goethe eine Stütze breche — nun war er aufs neue vereinsamt und es kam für ihn immer deutlicher die Zeit des Alterns.

Um die Zeit, da die Freundschaft mit Schiller begann, brachte Goethe auch „Wilhelm Meisters Lehrjahre" endlich zu einem Abschluß, nachdem die Arbeit an dem Werke fast zwei Jahrzehnte sich hingeschleppt und über all die Wandlungen dieser Jahrzehnte hingezogen hatte. Das merkt man ihm denn auch nur zu deutlich an: der klar und sicher angelegte, anfangs mit der Erzählungskunst des „Werther" lebendig und anschaulich geschriebene Roman aus dem Theaterleben, der den theaterliebenden Dilettanten Wilhelm Meister durch praktische Erfahrungen mit der Bühne hindurch, wenn nicht zum durchgebildeten Schauspieler, so doch mindestens zum leistungsfähigen Dramaturgen führen zu sollen schien — dieser ursprünglich durchsichtig und verhältnismäßig einfach angesponnene Theaterroman spann sich allmählich zu einem allgemeinen Bildungsroman aus, der in aus-

sichtslose Breite verlief, in der Geheimtuerei des Illuminatenwesens verschwamm, sogar Zugeständnisse an romanhafte Sensation machte und im Stil immer mehr ins Unanschauliche und Verzwungene, Abstrakte und Reflektierte verholzte. Das Ganze, wie es jetzt vorliegt, ist im Grunde der klassische Roman des Dilettantismus.

Sofern der Dilettantismus auf dem Liebhabertum beruht, zu Versuchen des Schaffens weiterschreitet, aber seiner Natur nach es nicht zu wirklich produktiven Leistungen bringt sondern stets im, wenn auch schließlich virtuosen Reproduzieren stecken bleibt, dagegen eben durch seine Versuche es zu feinerem und höherem Verständnis der Sache bringen kann als die bloße Theorie — insofern ist Wilhelm in allem, was er anfaßt, der ausgesprochene Dilettant. Von der Liebhaberei fürs Theater ausgehend macht er alle Stufen und Formen des Dilettantismus auf diesem Gebiete redlich durch und bringt es am Ende zwar nicht zu eigenen produktiven Leistungen aber doch zu dem, was man einen einsichtsvollen und feinfühligen Dramaturgen nennen kann, etwa auch einen nachschaffenden Kritiker. Aber er hängt nun doch nicht wie der wirklich produktive Geist mit allen Fasern des Persönlichen an der Sache, sondern als der richtige Dilettant kann er sie wieder lassen, sowie er seine Erfahrungen gemacht hat, sowie Schwierigkeiten und widrige Umstände ihm die Sache entleiden und ein anderes Feld der Tätigkeit ihn lockt; auf diesem Feld aber, in den Tätigkeiten des praktischen Lebens, in die ihn die zweite Hälfte des Romans führt, erweist sich Wilhelm Meister leider als ein Dilettant im übeln Sinne, der in alles hineinpfuscht und nirgends weiß, was er will, sich von der anspruchsvollen Weisheit welterfahrener Geheimtuer herüber und hinüberschieben läßt, ohne es ersichtlich auf einen grünen Zweig und zu selbständigem festen Erfassen des Lebens zu bringen. Selbst in Sachen der Liebe, in denen er überreichliche Erfahrungen jeglicher Art sammelt, bleibt er doch schließlich ein hilfloser Dilettant. Bei

dem allem ist er „edel, hilfreich und gut" im schön menschlichen Sinne des Wortes, allzeit dienstbereit, oft mehr als gut ist, dafür aber auch allzu bestimmbar, namentlich durch Weiberliebe, und im Grunde sehr wenig mit dem ausgerüstet, was man sonst im Leben einfaches strenges Pflichtgefühl nennt; und schließlich ist er in seiner weitgehenden Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit doch wiederum eher ein Dilettant der Charakterbildung als ein männlich gearteter Willensmensch.

Wilhelm Meister ist auf ein Jahrhundert hinein das Muster zahlloser Helden von Bildungsromanen geworden, daß er aber als Muster eines deutschen Mannes gelten könne, wird man um so weniger behaupten wollen, je weiter die Entstehungszeit des Goetheschen Romans hinter uns zurückliegt. Neben Wilhelm sind übrigens bei näherer Betrachtung auch die andern Figuren des Romans fast ausnahmslos mit deutlichen Zügen von Kunst- oder Lebensdilettantismus behaftet; ganz außerhalb des Dilettantenkreises dagegen stehen der Harfner und Mignon, sie sind rein poetische Gebilde, sofern das Interesse, das man an ihnen nimmt, nicht durch verständige oder praktische Beziehungen zu der sie umgebenden Welt geweckt wird, sondern lediglich durch den Gehalt an seelischer Stimmung, der aus ihrer Erscheinung berührt. Und es ist nicht zufällig, daß die Lyrik, die Goethe in den Roman eingestreut hat, und die eine Anzahl seiner vollkommensten lyrischen Schöpfungen umfaßt, eben vorzugsweise aus den Liedern der Mignon und des Harfners besteht. Leider zergeht der poetische, im Wesen lyrische Stimmungshauch, der diese Gestalten umgibt, gegen den Schluß des Romans hin mit dem Geheimnis, in das sie gehüllt waren: die romanhaft novellistische Vorgeschichte des Harfners, die Mo-

tivierung des Todes der Mignon und ihre erkünstelt reflektierten Exequien rufen dem Verstand und der Kritik und streifen viel von dem Dufte reiner Poesie wieder ab. Daß Goethe auch in diesem Werk viel von sich selbst gegeben hat, ist so wenig zu verkennen wie der weitgehende Einfluß, den die Anschauungen und die Sitte der Zeit auf den ethischen Gehalt des Romans geübt haben. Das liegt zum teil im Wesen der Gattung; und wenn wir dem ethischen Gehalt des „Wilhelm Meister" wie seiner ästhetischen Ausgestaltung heute nicht mehr mit der uneingeschränkten Zustimmung oder gar Bewunderung gegenübertreten können, die der Roman lange Zeit gefunden hat, wenn uns manches Einzelne sogar abstoßen mag, so ist dabei nicht zu vergessen, daß das Werk, infolge seiner verzettelten Entstehung und der wechselnden und vielfach unsicheren Geisteszustände des Dichters, trotz seines äußerlichen Abschlusses innerlich Fragment geblieben ist — aus solch einem Fragment aber kann auch das ethische Urteil des Verfassers nicht immer mit der wünschenswerten Deutlichkeit hervortreten. Ein ganz andres Werk dagegen, ästhetisch rund und geschlossen, im ethischen Gehalt von einfach kraftvoller Gesundheit und herzerquickender, schlicht deutscher Art ist das nächste, größere Werk Goethes, das schon unter dem belebenden Einfluß der Freundschaft mit Schiller entstanden ist: „Hermann und Dorothea". Ein kleiner Vorläufer für dieses dem Epos sich annähernde Idyll war die Elegie „Alexis und Dora", auch sie vollendet in ihrer besonderen Art und von Schiller wegen ihrer formalen künstlerischen Geschlossenheit höchlich bewundert, aber nach Form und Gehalt, bis auf den von Schiller mit Recht getadelten Schluß hinaus, noch ganz

dem klassischen Geist Goethes entsprungen. Mit „Hermann und Dorothea" nun aber fand Goethe in der schlichtesten und natürlichsten Weise den Heimweg von den klassischen Gestaden in die deutsche Heimat, schon dem Stoffe nach: die Fabel ist der Geschichte der Salzburger Emigranten entnommen, der erste Phantasiereiz scheint dem Dichter durch französische Emigranten geworden zu sein, die um jene Zeit im Eisenachschen und Weimarschen auftauchten, aber für die Dichtung wurden aus solchen Flüchtlingen Deutsche aus überrheinischem Lande, die vor den Plünderungen der zurückweichenden französischen Revolutionsheere, etwa im August 1796, sich über den Rhein herüber geflüchtet haben. Abermals setzte sich Goethe jetzt mit der Revolution dichterisch auseinander, aber in anderer Weise als früher, nicht mehr in verstimmter Abkehr oder verdrießlicher Satire — vielmehr mit dem ernsten Pathos des Patrioten, mit der überlegenen Ruhe des klardenkenden Geistes stellte er diesmal dar, wie die von Frankreich kommende Zeitbewegung nach Deutschland hereinwirkte, er schätzte und wog sie ab nach ihren verschiedenen Seiten, aber er tat auch das nicht von unklar kosmopolitischem sondern von ausgesprochen deutschem Standpunkte aus. Und von deutschem Fühlen und Denken wurde die ganze Dichtung getragen, wie sie auf heimischem Boden und im deutschen Leben der Gegenwart sich bewegte, und deutsche Kerngestalten von echtem Holze wurden die Träger der epischen Handlung, Stärken und Schwächen der deutschen Art durften sich wieder wie einst zur Zeit des „Götz" und des „Werther", natürlich und wahr, an diesen poetischen Gebilden entfalten. Diese guten ehrlichen Menschen in dem kleinen Städtchen, an dem doch die Heerstraße der

großen Zeitbewegung unsern vorbeiführt, sie sind Fleisch und Blut von unserm Fleisch und Blut in ihrer Gediegenheit wie in ihrer Beschränktheit, in ihrem Vorwärtsstreben wie in ihrer Spießbürgerei, in ihrer Gemütsinnigkeit wie in ihrer Querköpfigkeit; auf dem Boden, in dem sie wurzeln, steht noch alles aus Einem Guß, gesunden, ungebrochenen Schlages, die Natur ist noch nicht ausgetrieben durch eine zerfahrene, unruhige Kultur, und dennoch ist man in Berührung mit dem Ganzen des Kultur- und Weltlebens, nur eben nicht steuerlos hin und her geworfen sondern mit festen Füßen auf dem soliden Grunde der Vergangenheit, des ererbten geistigen und materiellen Besitztums sich behauptend. Und dieses in seiner sicheren Beschränkung festgewurzelte deutsche Kleinleben kontrastiert aufs glücklichste nicht nur mit der stürmischen Bewegung des dicht vorbeiziehenden großen Völkergeschicks, sondern auch mit einem andern Kleinleben, mit dem Leben der von jenem großen Sturm Entwurzelten und Verschlagenen; und wiederum in den Reihen dieser Vertriebenen wirkt der Kontrast zwischen der auch innerlich fassungslos gewordenen Menge und den in aller äußeren Unruhe doch fest und sicher gebliebenen Gestalten des Richters und der Dorothea. Ebenso jedoch hat die äußerlich ruhige Welt des Städtchens ihre Kontraste zwischen stetem Beharren beim Alten und seichter Mode, zwischen leidenschaftlichem Drang nach vorwärts und langsam wohlerwogenem Hingehen auf allmählich sich weitendem Wege, zwischen jäher Ungeduld und sicherem Zuwarten. So deutlich aber das Bild der Zustände ist, so ist doch das Zuständliche nicht mechanisch zusammengesetzt aus ruhenden Einzelheiten und Einzelschilderungen, sondern alles ist Leben

und fortschreitende Bewegung, und die Gestalten, so viel typische Geltung sie haben, geben sich doch durchaus absichtslos individuell.

Dies gilt auch von den in zweiter Reihe stehenden Gestalten, die wie der Apotheker oder der Pfarrer nur mit wenigen aber völlig charakteristischen individuellen Zügen ausgestattet sind, es gilt noch mehr von dem Löwenwirt und seiner Frau, gilt aber vor allem von Hermann und Dorothea selbst: bis ins einzelste hinein gleichen sie niemand als sich selbst, sie prägen sich mit allen Zügen ihres Sonderwesens aufs schärfste der Phantasie ein, und doch zeigen sie die allgemeine deutsche Art so rein und rund ausgeprägt wie wenig andere Gestalten in Goethes Dichtung. Von außen eine kraftvoll männliche, nur etwas ungelenke Erscheinung, ist Hermann eine lang verschlossene und langsam sich entwickelnde Natur, die nicht leicht zu lenken ist und zu viel inneren Gehalt hat, als daß sie ihn so leicht und seicht anbringen könnte wie die von ihm verachteten „Handelsbübchen"; geistig hat er das Zeug, noch weiter über die Spießbürgerei hinauszukommen als sein Vater, aber zu dessen Ärger läßt er wenig davon merken, gerade wie sein warmes Herz sich nicht so rasch aufschließt. Aber in der Stille reift ihm seine eigene Weltauffassung, und sobald sein Herz einmal gewählt hat, greift er auch entschlossen und selbständig zu; und in dem Augenblick, da er das nächste selbstgesteckte Ziel erreicht hat, ist auch der Mann bei ihm aus dem Jüngling heraus, und zwar der Mann, der nicht nur egoistisch im eigenen Lebensglück sich verengt, sondern von dem jetzt gewonnenen sicheren Grunde weiter als sein Vater hinaussieht auf das Geschick des Ganzen, des großen Vaterlandes — die Braut an der Hand greift er im Geiste zum Schwert, wie ein deutscher Mann soll, wenn's gilt. Und neben diesem Typus des Deutschen steht als weibliches Gegenbild Dorothea: ihr ganzes Wesen ist gesunde weibliche Kraft des Leibes und der Seele, aber Kraft mit Schönheit gepaart und mit jener Anmut, die eben aus der Kraft kommt,

aus der Sicherheit des eigenen Wesens, aus dem festen Mut einer geraden, einfach klaren Seele, die nicht in Wünschen und Täuschungen lebt sondern das Leben kennt mit seinen Forderungen, mit seinem Leid und seiner Entbehrung — aber sie läßt sich durch diese Kenntnis nicht verstimmen, sondern heiteren Sinnes schafft sie sich Pflichten, lebt für andere, ist aber auch keineswegs spröde, das eigene Glück herzhaft zu ergreifen, wenn es sich zeigt; treu ihrem Gefühl, züchtig ohne falsche Scham und gleich weit von wildem Begehren, kann sie dienen und verzichten, aber eben deswegen auch herrschen und besitzen. Das ist das Urbild des gesunden deutschen Weibes, unter welchen Bildungsformen es auftreten mag, und es ist ein wahres Glück, daß dieses Bild weithin sichtbar dasteht auf den Höhen der deutschen Poesie, rein und klar mit wenigen markigen Strichen entworfen von der Hand eines großen Dichters, der das Weib jeglicher Art so gut kannte und sonst in so mancherlei Arten und Abarten dargestellt hat.

Alles aber, was Goethe in „Hermann und Dorothea" an ehrlich gesunder deutscher Art in dauernder Gültigkeit hingestellt hat, ist zugleich über jede philisterhaft idyllische Beschränktheit hinausgehoben durch den großen Horizont, vor den es gestellt ist, durch das vernehmliche Sausen einer mächtigen Zeit- und Völkerbewegung, das immer in die heimatliche Enge der innigen deutschen Gemütswelt hereinweht. Und die künstlerische Einheit von dem allem erreichte Goethe durch eine Komposition, einen epischen Stil, eine Erzählungsweise, für die ihm allerdings Homer als bewußt erstrebtes Muster vor Augen stand; aber was er in dieser Beziehung aus dem Homer gelernt hat, das ist im Grunde gar nichts spezifisch Antikes, das ist vielmehr die sichere Handhabung der überall geltenden Gesetze des Epischen, die so im Wesen der Gattung begründet sind, daß ihre Befolgung noch nicht ein Zeichen jenes

Klassizismus ist, der dem Genius der deutschen Poesie als etwas Fremdes gegenübersteht. In diese epische Vortragsweise, deren ältestes Muster allerdings immer die homerischen Gesänge bleiben werden, hat sich der ohnedies mehr episch als dramatisch veranlagte Goethe so völlig eingelebt, daß man mustergültige Beispiele epischer Darstellung so gut aus „Hermann und Dorothea" wie aus dem Homer holen kann — Muster überdies, die nicht nur im Epos höheren Stils und in Versen zu befolgen wären, sondern ebenso in der Prosaerzählung, Muster, die ein für allemal gültig dastehen gegenüber der nicht bloß unepischen, sondern überhaupt unpoetischen Schilderungs- und Beschreibungsmanier, in welche sich namentlich die Prosaerzählung bis auf die neueste Zeit immer wieder verirrt hat. Und der Vers, in dem Goethe hier erzählt, ist allerdings der epische Vers der Griechen, der Hexameter, und Goethe wollte ohne Zweifel möglichst griechische Hexameter machen. Aber mit dem deutschen Geiste, der in „Hermann und Dorothea" wieder lebendig wurde, regte sich in Goethe unwillkürlich auch wieder sein altes Gefühl für deutschen Rhythmus in neuer Stärke, und so sind seine Hexameter vielfach sehr bedenklich, wenn man sie mit dem Maße der sogenannten antiken Prosodie mißt, aber es sind mit wenigen Ausnahmen gute Hexameter, sowie man sie als deutsche Verse nimmt, laut liest und lediglich auf den deutschen Sinnaccent lauschen läßt. Goethe hat sogar neben Voß ein ganz besonderes Verdienst darum, daß der Hexameter ein wirklich deutscher Vers geworden ist. Überdies zeigt die Verwendung des Verses in „Hermann und Dorothea" auch noch mit wünschenswertester Deutlichkeit das, daß sich auch ein ganz rea-

listisch behandelter und der unmittelbaren Gegenwart entnommener Stoff in Versen darstellen läßt, wenn nur der rechte Dichter darüber kommt, der den Stoff mit der Form und durch die Form aus der Prosa des Alltäglichen in bleibende Poesie zu erhöhen weiß. — Gesunde, klare Kraft, seelische Innigkeit und Gemütstiefe bei einfach sicherer Lebenstüchtigkeit und hellem Blick ins Weite der Welt: das, von unverwirrt deutschem Geiste durchdrungen und in klassischer Reife und Vollendung der Kunstform dargestellt, ist der Grundcharakter von Goethes Dichtung „Hermann und Dorothea"; mit ihr hat der bald fünfzigjährige Goethe das Beste aus seiner Jugendzeit wiedergefunden in nunmehr abgeklärter Kunstreife, nachdem er diese Reife lange Zeit auf allerlei Um- und Abwegen gesucht hatte. Und das hatte er und haben wir nicht am letzten zu verdanken seiner damals in frischester Blüte stehenden Geistesgemeinschaft mit Schiller, der denn auch das Werk für „schlechterdings vollkommen in seiner Gattung" erklärte, für den „Gipfel von Goethes und unserer ganzen neueren Kunst". Goethe selbst aber wußte, daß es schon dem Stoffe nach etwas sei, „wie man es in seinem Leben vielleicht nicht zweimal findet."

„Hermann und Dorothea", aus Einem Guß rasch vollendet, erschien 1797. Auf dasselbe Jahr brachte der von Schiller herausgegebene „Musenalmanach" jene klassische „poetische Teufelei", welche der literarischen Welt so deutlich als möglich verkündigte, daß Goethe und Schiller nunmehr eins seien, daß sie in bewußtem Gegensatz zum gesamten Durchschnitt der Zeitliteratur sich als die berufenen Vertreter des Echten in der deutschen Literatur für die Zeit und für die Zukunft zu betrachten und

demgemäß als rechte und freie Herren aufzutreten gesonnen seien, nicht nur gegenüber dem Literaturgesindel des Tages sondern auch gegenüber aller ehrbaren Mittelmäßigkeit. Das war der ernsthafte Untergrund für die so keck und fast leichtfertig auftretenden „Xenien" mit ihrer „nichts verschonenden Satire", ihrer „genialischen Impudenz und Gottlosigkeit", deren sich die beiden Dichter selbst heiter bewußt waren; das ist die bleibende literaturgeschichtliche Bedeutung dieser im einzelnen zum teil längst veralteten Epigramme. Aus der gemeinsamen Arbeit an Schillers „Horen" waren sie herausgewachsen, einzeln oder in ganzen Bündeln wurden sie vom einen oder vom andern oder von beiden gefertigt und geschnitzelt und geschärft, in fröhlicher, unermüdlicher Laune; in wiederholter Sichtung und sorgfältiger Redaktion wurden sie gruppiert und für die Veröffentlichung vorbereitet, aber nur ein Teil davon trat im Musenalmanach für 1797 in geschlossenen Reihen auf den Plan. Die beabsichtigte Wirkung taten sie in reichlichem Maße, und in der ruhigen Behaglichkeit der überlegenen Angreifer konnten die Verfasser gute und schlechte Entgegnungen der Angegriffenen sammeln und auf eine abermalige Entgegnung verzichten. Daß Goethe und Schiller zu diesem Auftreten ein gutes geistiges Recht hatten, steht heute wohl außer Frage und man braucht sich nicht mehr weiter darüber aufzuregen, daß sie im einzelnen wohl auch daneben schossen, harmlose Treiber auf der Jagd anschossen oder sonst etwas verübten, was nicht ganz waidgerecht war; derartige literarische Taten muß man als Ganzes, in ihrer wesentlichen Bedeutung nehmen und darf nicht vergessen, daß ein derber Besen hergehört und nicht viel Federlesens zu machen ist, wenn einmal in einen

literarischen Augiasstall gehörig hineingefegt werden soll. Ebenso kann man heute die Frage auf sich beruhen lassen, wie sich das geistige Eigentumsrecht an den Xenien zwischen Goethe und Schiller verteilt; auch wo das noch mit Sicherheit festzustellen ist, vermag es zwar da und dort ein interessantes Streiflicht auf die besondere Art beider zu werfen, aber im ganzen ist wenig daran gelegen, und die beiden Dichter selbst wollten ja, daß man das Ding für alle Zeit als ihr gemeinsames Werk betrachte. Daß Goethe bei der „Teufelei" eher der „Verführte" als der „Verführer" war, daß Schiller, wenn es Kampf und Satire galt, die schärfste und rücksichtslosteste Klinge führte, daß aber auch Goethe dabei nicht zurückblieb und beider Klingen sich aneinander schärften, liegt im Charakter und im ganzen Verhältnis beider. Und als Markstein dieses Verhältnisses und des Verhältnisses beider zu ihrer Zeit bleiben die „Xenien" unter allen Umständen stehen. Ähnliches gilt von den Balladen beider Dichter, von denen der Musenalmanach des folgenden Jahres eine schöne Anzahl brachte: sie sind zwar nicht in der Weise gemeinsamer Arbeit entsprungen wie die Xenien, es war mehr gegenseitige Anregung und wetteiferndes Schaffen, was diese Gattung der Poesie um jene Zeit so lebhaft bei Schiller wie bei Goethe emporschießen ließ; aber das gemeinsame Ästhetisieren, der bewußte Eifer, mit dem beide damals ihre Begriffe von Poesie in gegenseitigem Austausch zu klären und so voneinander ästhetischen Gewinn zu ziehen suchten — das gab auch den gemeinsamen Boden für den Schaffenseifer, mit dem gerade jetzt eine bestimmte Gattung der Poesie gepflegt wurde. Schillers Balladendichtung nahm von hier den eigentlichen Ausgang, während Goethe schon

in seiner früheren Weimarer Zeit Balladen wie den „Erlkönig" und den „Fischer" gedichtet hatte, die seinen jetzigen wie „Der Zauberlehrling", „Die Braut von Korinth", „Der Gott und die Bajadere" u. a. an poetischem Werte zum mindesten nicht nachstehen. Und es überwog bei Goethe in den Balladen seiner Natur gemäß immer das lyrische Element, während Schiller die meisten seiner Balladen mehr zu kleinen, stark verdichteten epischen Erzählungen gestaltete. Dabei ist auch das Merkwürdige zu beobachten, daß Goethe in dieser neuen Balladendichtung sich wieder so natürlich und ungezwungen bewegte wie vor seiner klassizistischen Zeit, daß dagegen Schiller seinen Balladen zuweilen eine Stilisierung gab, die nach klassizistischen Bestrebungen hinüberdeutet, ihm nicht immer gut steht und natürlich bleibt — auch das ein Zeugnis von dem starken Einfluß, den die beiden damals aufeinander übten.

Aber das stärkste Zeugnis dafür, wie sich in der stetigen Berührung mit Schiller die deutsche Art Goethes aus seiner Jugend wieder regte, ist doch die Tatsache, daß Goethe vom Jahr 1797 an es wagte, seinen „Faust" wieder hervorzuholen, und daß er es im Lauf der nächsten Jahre, so etwa über die Jahrhundertwende hinüber, fertig brachte, den ersten Teil des Werkes im wesentlichen zu vollenden. In seinem ursprünglichen Wesen, in der ganzen inneren Anlage, zu einem guten Teil auch schon der Ausführung nach gehörte der „Faust" unbedingt der Jugendzeit Goethes an; die Handschrift, die Goethe nach Weimar mitbrachte und aus der er anfangs vorzulesen pflegte, der sogenannte Urfaust, galt als etwas nahezu Fertiges, und in der Tat war in diesen Urscenen der wesentliche Gehalt des jetzigen ersten Teiles, wenn auch in manchen

Punkten nur andeutungsweise vorhanden, das gerade, woraus alles Weitere folgen mußte; und die Form war teils bis aufs Wort hinaus schon so, wie sie jetzt ist, teils harrte sie noch einer leichten Überarbeitung oder der letzten Vollendung, etwa der Umsetzung der Prosa in Verse oder einer weiteren Ausführung an bestimmten Stellen. Der Faust des Studierzimmers, der ungeduldig und an dem gewiesenen Gang menschlicher Erkenntnis verzweifelnd zur Magie greift, den Erdgeist beschwört, ohne ihn halten zu können — sein Gegenbild, der selbstgenügsame Gelehrtenkopf Wagner — Mephistopheles, vom Erdgeist dem Faust zugesellt als ein nüchtern welterfahrener Geist, der aller überstiegenen Ungeduld eines Feuerkopfes wie Faust den Dämpfer sicherer Wirklichkeitsbetrachtung aufsetzt, der aber einseitig in dieser Betrachtung befangen, in pessimistischer Menschenverachtung das Gemeine an der Menschennatur nicht nur sarkastisch betont sondern geflissentlich hervorzulocken bestrebt ist, damit es sich „herrlich offenbare" — die ersten Versuche Fausts, das Studierzimmer und sein theoretisches Bemühen mit dem wirklichen Leben und dessen Erfahrungen zu vertauschen: der anwidernde plumpe Sinnengenuß zuerst in Auerbachs Keller, dann der feinere Sinnenreiz des Liebeslebens, das zwar rasch sich seelisch vertieft aber eben deswegen in tragische Schuld führt, die vorläufig nur angedeuteten, erst später in der „Walpurgisnacht" ausgeführten „abgeschmackten Zerstreuungen", in denen das Gewissen des Schuldigen betäubt werden soll, das Wiedererwachen des Gewissens, das Faust an den Rand innerer Zerstörung führt aber doch noch die Hoffnung läßt, daß er in anderm Anfassen des Lebens, etwa in männlichem Wirken auf die Welt sich erhebe und

wiederfinde — die Gestalt Gretchens in der ganzen Fülle und Rundung ihrer poetischen Existenz, von ihrem ersten Auftreten bis zum Schluß der Kerkerscene durch alle Stufen ihrer erschütternden Tragödie hindurch — lebensvolle Nebenfiguren wie der Student, die Zechgesellen in Auerbachs Keller, Frau Marthe, das Lieschen am Brunnen, Valentin: das alles enthielten schon die Urscenen. Einige Lücken waren da, einige Übergänge und Ausführungen fehlten. Namentlich hat Goethe selbst als eine „große Lücke" die Stelle betrachtet, wo es sich darum handelte, auszuführen, auf welche Weise Mephistopheles der Geselle Fausts wird. Als er in Rom den „Faust" wieder vornahm, gelang ihm nicht viel mehr als die Ausfüllung einer kleineren Lücke: eine für den Gang durchs Leben notwendig scheinende Verjüngung des Professors Faust wurde durch die Hexenküche gegeben. Diese und einige andre kleinere Ausführungen, Veränderungen und Stilisierungen enthielt das „Fragment" der Faustdichtung, das Goethe 1790 dem Publikum gedruckt vorlegte, dagegen fehlten hier von den Urscenen gerade die bedeutsamen Schlußscenen, vom Ende der Domscene an, und so war das Veröffentlichte in vollem Sinne ein Fragment, das Rätsel aufgab, und dabei blieb es für die Öffentlichkeit bis zum Jahr 1808, in welchem der erste Teil fertig erschien. Aber von 1797 an war Goethe zeitweilig wieder mit vollem Ernst an der Arbeit, und die Stimmungen, die ihn dabei beherrschten, hat er mit aller Deutlichkeit in der lyrischen „Zueignung" und in dem humoristischen „Vorspiel auf dem Theater" ausgesprochen, die als nichts andres zu betrachten sind, denn eben als der Ausdruck dieser Stimmungen. Um dieselbe Zeit aber

entstand der „Prolog im Himmel", der als die eigentliche Exposition des Ganzen zu gelten hat; Goethe war sich jetzt, wesentlich unter Schillers Einfluß, über die Aufgabe klar geworden, die er einst in jugendlich dunklem Drange unternommen hatte, und in diesem „Prolog" stellte er nun, für den unbefangenen Blick ganz unmißverständlich und sachlich in völliger Übereinstimmung mit den Urscenen das Problem auf, das die Dichtung als Ganzes lösen sollte — so wie das Problem dem Dichter selbst damals vor Augen stand: die Wette, die von Mephistopheles angeboten, vom Herrn nicht formell angenommen aber tatsächlich zum Austrag zugelassen wird, geht um nichts andres, als um Wert oder Unwert der sich selbst überlassenen Menschennatur in einem bevorzugten Vertreter der Gattung, dem Knecht Gottes Faust; ob er sich in allem Streben und Irren als solcher bewähren und des rechten Weges bewußt bleiben werde, der zur Klarheit des Herrn aufwärts führt, oder ob er herabsinken könne zum Gemeinen, wo er mit Lust Staub fresse — das ist die Frage, welche die Handlung des Faustdramas lösen soll, und hierfür wird ihm vom Herrn der reizende und wirkende Geist der Verneinung als Geselle zugegeben. Und zwar soll die Wette ausgetragen werden, „solang er auf der Erde lebt", vom Leben nach dem Tode, vom Schicksal der Seele in einem Jenseits ist so wenig die Rede wie davon, daß Mephistopheles „der" Teufel im Sinne des Volks- und Kirchenglaubens wäre. Und diese Problemstellung steht in keinem wesentlichen Punkte in Widerspruch mit den Urscenen, denn ob der Herr unmittelbar oder durch Vermittlung des Erdgeistes dem Faust den Mephistopheles zugesellt, verschlägt nicht viel. Bis dahin war alles in

schönster Ordnung und wieder auf bestem Wege; als aber der Dichter einige Jahre später an die Ausfüllung jener „großen Lücke" ging, kam das Verhängnis für die ganze Faustdichtung: es kam in Gestalt des förmlichen Teufelsbündnisses, das Goethe nun an dieser Stelle einfügte, von dem vorher keine Rede gewesen war, das aber nun die ganze Problemstellung wieder verschob. Es ist psychologisch begreiflich, wie das so kommen konnte: obwohl Goethe den lange verachteten „Dunst- und Nebelweg" seiner Jugenddichtung jetzt wiedergefunden hatte, so konnte die poetische Weiterarbeit doch nicht mehr aus dem Vollen jener Jugendstimmung schöpfen, der die Urscenen entsprungen waren, und was hieran mangelte, mußte jetzt durch die vom Kunstverstand geleitete Phantasie ersetzt werden; und so verwendet der Dichter jetzt Motive aus der Faustsage, die er beim ersten, rein aus der damaligen Lebensstimmung kommenden Wurf vernachlässigt oder stark umgebildet und auch noch im „Prolog" beiseite gelassen hatte. Der Sendling des Erdgeistes, der Mephistopheles in den Urscenen gewesen war, der verneinende Geist aus dem Gesinde des Herrn, als der er im „Prolog" in Anlehnung an den Prolog des Buches „Hiob" erschienen war — dieser Geselle Fausts, der allerdings in seinem kalten, illusionslosen Weltverstand und seiner pessimistischen Menschen- und Lebensverachtung schon einen teuflischen Zug im allgemeineren Sinne des Wortes aufzuweisen hatte, wurde jetzt im engeren Anschluß an die Sage immer mehr in den volksmäßigen Teufel hinübergebildet; und während er früher ein heilsames Ferment in der Weltordnung des Herrn gewesen war und dem Faust vom Herrn oder vom Erdgeist als Diener ihrer pädagogischen Absichten

beigesellt war, begann er jetzt auf eigene Faust zu arbeiten, bekam wie der Teufel der Sage Gelüste nach Fausts Seele, benützte zu diesem Zweck eine völlig ungute, alles verfluchende Stimmung Fausts und schloß einen Vertrag mit ihm, dessen nähere Bestimmungen den Gegenstand der Wette mit dem Herrn auf einen ganz andern Boden schieben, jedes weitere Streben Fausts unnötig und nutzlos machen mußten. Jetzt sollte es um die Seele Fausts, um sein Schicksal „drüben" gehen, die Seele sollte, wie üblich, mit dem Tode dem Teufel verfallen sein, Fausts Tod aber sollte eintreten, wenn er einen Augenblick der Befriedigung gefunden hätte — ob in der Klarheit des Herrn oder im Staubfressen, das wurde hiermit gleichgültig; daß er's in dem einen oder andern einmal finden werde, konnte Mephistopheles voraussetzen, und inzwischen konnte Faust auf Erden tun oder lassen, was er wollte: es verschlug nichts, am Ende war seine Seele jedenfalls des Teufels, und der beiseite geschobene Herr konnte höchstens noch mit einem himmlischen Gewaltstreiche sich wieder dreinlegen. Im übrigen geriet freilich die Ausfüllung der „großen Lücke" in der Ausführung ganz glücklich und schön, und für den ersten Teil und sein Verhältnis zum „Prolog" brachte die Verschiebung des Hauptproblems nur eine Anzahl von Widersprüchen und Unklarheiten, an denen sich die Ausleger abzappeln konnten — alles andre stand ja in den Hauptsachen längst fest genug da. Aber dem zweiten Teil wurde der durch das Teufelsbündnis verrückte Standpunkt zum Verhängnis; was man hier auch auf Rechnung des Alters, der naturgemäßen Ermattung von Goethes Dichterkraft, der Verstärkung seiner Neigung zu gelehrten Abschweifungen, zum Geheimtun

und zur Allegorie setzen mag — so wie der zweite Teil im Verlauf seiner Handlung ist, hätte er gar nicht werden können, wenn er nicht auf die Voraussetzungen jenes Vertrages und seiner kopflosen näheren Bestimmungen sich hätte gründen lassen: von diesen Voraussetzungen aus lag nicht mehr viel daran, ob und wie Faust sich in Wahrheit „strebend bemühe", ob und wie er in tätiger Willensanspannung, in ersprießlichem Wirken, wenn auch vielleicht abermals durch Schuld hindurch endlich zur Klarheit gelange und sich im Sinne des Herrn bewähre, er konnte sich ruhig vier Akte lang mit Allegorien herumschlagen, unter der Leitung des Mephistopheles einen allegorisch-mythologisch-naturwissenschaftlich-ästhetisch-literarisch-politischen Bildungskurs „durchschmarotzen" und sich selbst zur Allegorie aushöhlen, um endlich doch noch einigermaßen ans Wirken zu kommen, einen Augenblick der Befriedigung darin zu finden, dann vertragsmäßig zu sterben und dem Teufel zu verfallen — schließlich wurde seine Seele ja doch durch das Eingreifen der himmlischen Heerscharen gerettet und vom „Ewigweiblichen hinangezogen", nur eben nicht dahin, wohin er, solange er auf der Erde lebte, hätte gelangen sollen. Es hat keinen Sinn mehr, sich darüber zu ärgern oder zu betrüben, daß die Faustdichtung diese Wendung genommen hat und von dem immer älter werdenden Goethe in dieser Weise vollendet wurde, zum guten Teil ja erst im höchsten Greisenalter; und was dabei an gutem und tiefem Gehalt, an Lebensweisheit und Humor, da und dort wieder an einem Stück kräftiger Poesie, auch im zweiten Teil noch, abfiel, an dem kann man sich zur rechten Stunde immer wieder erfreuen und erbauen. Aber die eine Zeitlang zur Herr-

schaft gekommene Meinung, daß die Lösung des ursprünglichen Faustproblems durch den zweiten Teil wirklich und in überzeugender Weise gegeben sei, wird sich auf die Dauer so wenig aufrecht halten lassen wie die andre Meinung, daß der zweite dem ersten an speziell poetischem Werte gleichkomme oder ihn gar übertreffe. Man wird sich begnügen müssen, zu verstehen, daß und wie dieses Lebenswerk Goethes als Ganzes eben so geworden ist, wie es vorliegt, man wird sich sagen müssen, daß das Faustproblem, in seine letzten Tiefen verfolgt, eben zu denen gehört, die sich schwerlich jemals ohne Mangel und Rest werden lösen lassen, daß der „Faust", so wie die Dinge lagen, im Grunde innerlich Fragment bleiben mußte, und man wird sich schließlich immer wieder auf den ersten Teil zurückziehen, der nun ein Jahrhundert lang die Liebe und der Stolz der Deutschen und die Bewunderung der Welt gewesen ist. Wer sich vom ersten Teil einmal im Innersten hat ergreifen und durchschüttern lassen, der hat ein Stück großer Poesie in sich erlebt, wie es die Weltliteratur nicht zum zweitenmale bietet, und er kann den Streit um den zweiten Teil und um das Ganze ruhig den Gelehrten überlassen, wenn er nicht selbst zur Zunft gehört.

Um dieselbe Zeit, da Goethe „Hermann und Dorothea" schrieb und sich wieder an den „Faust" wagte, begann für Schiller eine neue Zeit seines dramatischen Schaffens. In seiner wissenschaftlichen, insbesondere philosophischen und journalistischen Tätigkeit hatte er sich im ganzen zwar mehr gesammelt und vertieft als zerstreut oder zersplittert, aber es war Zeit, daß der Dichter wieder zu seinem Rechte kam — das hieß aber für Schiller notwendig: der dramatische Dichter. Es wurde nun ernst mit dem schon eine

Weile geplanten „Wallenstein". Eine wesentliche Änderung war in der Pause zwischen dem „Don Carlos" und dem „Wallenstein" in Schiller nicht vorgegangen: eine gewisse Beruhigung seines inneren und äußeren Lebens, eine Festigung und Klärung seines Selbstbewußtseins war eingetreten, seine Weltanschauung hatte sich vertieft und erbreitert, seine Kunstauffassungen und ästhetischen Begriffe waren bewußter und in manchen Beziehungen reifer geworden; aber wie sein geistiger und sittlicher Charakter, so war die Grundrichtung seines dramatischen und tragischen Schaffenstriebes in allem Wesentlichen dieselbe geblieben. Wie er sich auch dies oder das nunmehr theoretisch-ästhetisch formulieren mochte — in der poetischen Praxis ging er, was die Grundauffassung des Tragischen und den Grundcharakter der dramatischen Konflikte anbelangt, auf demselben Wege weiter, den er schon in den „Räubern" mit dem unbewußten Takte der angeborenen ethischen und poetischen Natur eingeschlagen hatte, nur jetzt bewußter, ruhiger, maßvoller, formsicherer, mit erweitertem Horizont, teilweise wohl auch mit mehr Absichtlichkeit und Kritik in der Verwendung der Kunstmittel und im einzelnen zuweilen nicht mehr ganz unbeeinflußt von klassizistischen Formbestrebungen. In der psychologischen Art des Schaffensprozesses war freilich durch das alles eine gewisse Änderung eingetreten, die gleich beim „Wallenstein" zu beobachten ist: Schiller trat kühler und wählerischer an die dramatische Stoffwelt heran, nicht mehr mit demselben Ungestüm der subjektiven Einfühlung in den Stoff wie früher, sondern mehr mit einer ruhigen Überlegenheit, welche auch den ungeberdigsten Stoff zu meistern gedenkt, wenn er's nur überhaupt dramatisch und

tragisch zu verlohnen scheint und den Stempel der eigenen Persönlichkeit erträgt. Aber diesen Stempel drückte er dennoch dem Stoff schon bei der ersten inneren Formung bis ins Mark hinein, ja schon die Entscheidung für einen Stoff erfolgte bei allem zeitweiligen wählerischen Schwanken zwischen verschiedenen Stoffen doch am Ende aus irgend einem Zwange des eigenen Naturells; und die poetische Arbeit selbst vollzog sich auch jetzt bei Schiller keineswegs nur unter der Herrschaft des kalten Kunstverstandes sondern mit jener nachhaltigen Wärme, welche aus dem Einsatz der ganzen Persönlichkeit kommt und deswegen entweder mit zäher Ausdauer durch alle Schwierigkeiten der Arbeit sich den Weg bahnt oder in raschem Flusse das einmal Ergriffene in die angemessene Form gießt. So entstand vom „Wallenstein" an in wenigen Jahren und in ununterbrochenem Zuge die ganze Reihe der späteren Dramen Schillers, und das unter fortwährendem Kampfe mit immer neuer und immer bedrohlicher auftretender Schwäche des Körpers, die ihn oft einen einzigen Tag kräftiger Arbeit mit fünf oder sechs Tagen des Elendes büßen ließ. Was tapferer Mut und ungebeugter Wille vermag, wo Großes entstehen soll, und welchen Anteil der Charakter am dramatischen Schaffen nimmt, hat Schiller auch hier wieder erwiesen.

Es gehörte schon ein Dichtermut von der Schillerschen Art und ein Schillerscher dramatischer Herrenwille dazu, um eine Tragödie „Wallenstein" nicht nur zu planen und zu versuchen sondern allen inneren und äußeren Schwierigkeiten zum Trotz, in jahrelanger Arbeit durchzuführen, obwohl der Dichter sich und andern glaubt bekennen zu müssen, daß ihn der Stoff beinahe kalt und

gleichgültig lasse, alle Unarten habe, die ein politischer Stoff für poetische Behandlung nur haben könne, daß nur die Arbeit daran ihn begeistere. Eine historische Stoffmasse, wie sie der Stand des Dreißigjährigen Krieges um die Zeit der Ermordung Wallensteins bietet, mit all ihren Voraussetzungen und verwickelten Bestandteilen dramatisch zu bewältigen, den Gegenstand auf wenige Haupt- und Leitlinien zusammenzuziehen, ohne ihn dünn und farblos werden zu lassen, die dramatische Handlung in den Rahmen weniger Tage zusammenzupressen, ohne ihr Gewalt anzutun, den Charakter Wallensteins selbst dramatisch und tragisch wirksam zu machen und ihn doch in den Grenzen, wenn nicht des historisch Wirklichen, so doch des historisch Möglichen zu halten — das, und was alles daraus folgt, war eine Aufgabe, an die sich nur ein Dramatiker von dem Kraftbewußtsein Schillers wagen konnte, die nur ein Dramatiker von seinem Wuchs und Maß wirklich lösen konnte. Denn gelöst ist sie in der Tat, was auch in neuerer Zeit dagegen eingewendet wurde von dem Besserwissen einer Schillerkritik, die am Besserkönnen erlag; mit seinem „Wallenstein" hat Schiller die historische Tragödie geschaffen, wie sie Shakespeare in seinen Historien noch nicht erreicht hatte, Goethe mit seinem „Götz" und „Egmont" und er selbst mit dem „Fiesco" und „Don Carlos" nur vorbereiten konnte. Hier ist tatsächlich die große, äußerlich runde und innerlich geschlossene dramatische Kunstform, in der große Gegenstände öffentlichen geschichtlichen Lebens sich darstellen können; hier ist solches Leben ganz realistisch gefaßt und doch durch eine besondere Formgebung dem platt Wirklichen entrückt; hier ist das Tragische der Weltgeschichte zum tragischen Einzelgeschick ver-

dichtet, ohne seine Breite und Fülle zu verlieren und ins Private und Enge zu verschrumpfen. Es ist da, von Schiller zum erstenmal so geschaffen, und Schiller kann nichts dafür, wenn die Versuche andrer, es ihm nachzutun, meist schwächlich ausfielen; er harrt noch des Nachfolgers, der es ihm gleich groß, wenn auch in andrer individueller Dichterart nachtue, inzwischen aber ist es eine traurige Verlegenheitsauskunft, Schillers Art kurzweg für veraltet zu erklären. Denn die paar Schwächen im Einzelnen, welche auch diesem Werk anhaften, einige Verirrungen der Empfindung, einige Ausschreitungen bloßer Formkunst nach klassizistischer Manier, sie kommen nicht auf gegen die Macht und Wahrheit des Ganzen. Freilich hat Schillers Tragödie nicht verstanden, wer in seinem Wallenstein nur ein zufälliges Exemplar eines Ehrgeizigen sieht, der doch den Mut nicht hat, die Mittel zur Erreichung seiner Ziele ernstlich zu wollen, sich dafür in Pose setzt und glänzend repräsentiert und, als er sich endlich zum Entschluß hat drängen lassen, mit möglichster Würde an den Folgen untergeht. Das ist weder der Charakter Wallensteins, wie ihn Schiller gebildet hat, noch entspricht es der geschichtlichen Situation, in die er ihn weise gestellt hat. Schillers Wallenstein ist vor allem eine der Herrennaturen, wie sie die Geschichte in kritischen Augenblicken hervorbringt, mit einer Herrscherseele geboren und auf einen Herrscherplatz gestellt und vollständig ausgefüllt von einem unbedingten Glauben an sich selbst; dieser Glaube gibt sich dem Charakter der Zeit gemäß seinen Ausdruck in Wallensteins Sternenglauben, der nichts anders bedeutet als das, insofern aber nicht äußere Verbrämung sondern innerlich wesentliche Stütze des ganzen dramatischen Charakters ist. Dieser Glaube an sich selbst und dieses rücksichtslose Wollen seines Herrenwillens ist Wallensteins Größe aber auch seine tragische Verblendung, welche seinen Sturz mit Notwendigkeit herbeiführen muß, sobald die äußere Situation darnach ist.

Die Situation aber ist die: die Armee ist die eigentliche und einzige Macht der Zeit, wer sie hat, ist der Herr der Zeit und kann das Zeitgeschick lenken, kann der Welt auch den Frieden schenken auf seine Bedingungen und gegen den Willen derer, welche den Krieg hervorgerufen und ihr Interesse an ihm haben; Wallenstein aber ist's, der die Armee hat, denn er hat sie geschaffen kraft seiner Herrennatur, nicht der Kaiser, in dessen Dienst er sie bisher gebraucht hat und weiter brauchen soll. Aber — und das ist das Entscheidende der Situation: Wallenstein hat diese Macht mißbraucht im Dienste Habsburgs und im Frevel am Reich, an der deutschen Nation; auf Wallensteins Frevel im Dienste Habsburgs ist das ganze Verhältnis zwischen Wallenstein und dem Kaiser gegründet, nicht auf Pflicht und Recht, Vertrauen und Neigung; an dieser inneren Unwahrheit muß das Verhältnis zerfallen, sowie Wallensteins Wille und Vorteil eine andere Richtung nimmt als bisher. Das ist der Fall, und dabei spielt allerdings ein Ehrgeiz großen Stils mit; was Wallenstein vom entscheidenden Schritt noch abhält, ist nur noch die hergebrachte Auffassung vom sittlichen und rechtlichen Wesen seines Verhältnisses zum Kaiser, die Scheu vor dem, was von dieser Auffassung aus Verrat heißen muß: aber in dem Augenblick, da er mit Hilfe der Gräfin Terzky zur Einsicht in das wahre Wesen der Sache gekommen ist, ist auch sein Entschluß gefaßt, und so lang er die Macht hat, das Heer, ist sein Wille Herr, auch gegen den Kaiser. Aber — und das ist das Verhängnis: die Situation ist inzwischen anders geworden, die Macht ist ihm aus der Hand geglitten, und zwar lediglich infolge jener seiner Verblendung, die aus dem Grundzug seines Charakters kommt: aus dem unbedingten Glauben an sich selbst,

mit dem er herrisch Sternenlauf und Schicksal kommandiert, folgt auch sein blinder Glaube an Octavio Piccolomini und seine verblendete Behandlung Butlers; und das Heer, das Werkzeug seiner und der Habsburgischen Frevel, das jetzt das Werkzeug seiner Loslösung von Habsburg werden soll, diese nur durch seinen Willen geschaffene Soldateska muß sich als Werkzeug der Rache gegen ihn kehren lassen, sowie es gelingt, es ihm aus der Hand zu winden. Das aber ist dem Octavio, eben durch Wallensteins blindes Vertrauen und in dem Augenblick gelungen, da er nur durch das Heer seinen Entschluß zur Tat machen könnte, und in Butler ist ihm der Todfeind geworben, der die jetzt unausweichliche Acht an ihm vollstrecken wird.

So muß Wallenstein fallen, nicht durch Zufall, sondern mit der Notwendigkeit, die aus seinem Charakter und aus der Situation kommt, wie sie das Zusammenwirken dieses Charakters mit den weltgeschichtlichen Zeitverhältnissen gestaltet hat. Und es ist recht und in der Ordnung so: denn die Weltgeschichte straft auch ihre Wallensteine und Napoleone wie ihre Cäsaren und Philippe mit dem, womit sie gesündigt haben; und es ist geschichtlicher und wahrer als die peinlich genaue Wirklichkeit der Wallensteinhistorie, die willkürlich behandelt oder schlecht benützt zu haben man Schiller zum Vorwurf machen will. Wie aber Schiller die historische Zeitstimmung für diese historische Tragödie zubereitet, das ist ebenso kühn wie einzigartig: er tut es mit den Mitteln des Humors, der die Exposition der Tragödie, das „Lager" fast wie eine Komödie erscheinen läßt und doch tragischer Humor bleibt: so macht er für die ästhetische Auffassung das düstere Bild des Dreißigjährigen Krieges und seiner Soldateska von vornherein erträglich, ohne es schön färben zu müssen. Und wenn er auch an einigen späteren Stellen des Werkes ins formelle, rhetorische Schönmachen geraten ist und dadurch namentlich die Gestalten des Max und der Thekla einigermaßen geschädigt hat, so hat doch im ganzen die Versform, die er nach anfänglichen Versuchen mit der Prosa gewählt hat, dem realistischen Charakter des Werkes keinen wesentlichen Eintrag getan, es vielmehr nur über das platt Naturalistische erhoben und, nach Schillers eigenem Ausdruck, die „Atmosphäre für die poetische Schöpfung" hergestellt, so daß „das Gröbere zurückbleibt und nur das Geistige von diesem dünnen Elemente getragen werden kann". Und das wird man doch immer wieder, trotz aller zeitweiligen Schwärmereien für naturalistische Prosa, als das poetisch Richtige und mit dem Charakteristischen eines echten poetischen Realismus durchaus Verträgliche erkennen.

Im Frühjahr 1799 war der ganze „Wallenstein" auf der Bühne, nachdem das „Lager" schon im Oktober vorher aufgeführt worden war; im Sommer des Jahres arbeitete Schiller schon eifrigst an der „Maria Stuart", über der er andre Pläne beiseite gelegt hatte, und obwohl den Herbst und Winter über eigene Krankheit und eine lebensgefährliche Krankheit seiner Frau ihn in aller Arbeit hemmten, wurde doch schon im Juni 1800 das neue Drama aufgeführt und, kaum daß das geschehen war, die „Jungfrau von Orleans" begonnen. So sehr fühlte sich Schiller nach der Kraftprobe des „Wallenstein" als Herren über die dramatische Kunst; in der „Maria Stuart" zeigt sich denn auch diese Herrschaft ganz dem im „Wallenstein" bewiesenen Können entsprechend, in der „Jungfrau" dagegen haben Zugeständnisse an romantische Willkür dem Dichter die Sicherheit geraubt, so daß das Drama nicht wurde, was es hätte werden können und sollen. „Maria

Stuart" hat mit dem „Wallenstein" gemein die fest zugreifende dramatische Verdichtung eines höchst weitläufigen historischen Stoffes, die entschlossene Energie, mit der all die verwickelten Voraussetzungen der dramatischen Handlung hinter den Beginn der Handlung zurückgeschoben und doch als weiterwirkende Kräfte in ihr verwendet werden; ja, diese Fähigkeiten des Dramatikers zeigen sich hier noch in gesteigertem Maße, und der straffe und schlanke Aufbau des Dramas erinnert wieder an „Kabale und Liebe". Auch die am „Wallenstein" bewährte Kunst des Tragikers, das tragische Einzelgeschick fest in einen weltgeschichtlichen Konflikt einzusenken, an ihm und in ihm zum Austrag zu bringen, ist hier aufs neue meisterlich geübt: von vornherein ist alles auf Leben und Tod gestellt, um das Leben der Maria dreht sich die ganze dramatische Handlung; aber nicht nur vom Ausgang des Weiberkonfliktes zwischen den beiden Königinnen hängt das Schicksal der Maria ab, auch nicht bloß im englischen Staatsrat wird um die Vollstreckung oder Nichtvollstreckung des gefällten Todesurteils gekämpft, sondern der ganze geistige und Machtkonflikt der Zeit wirkt mit, ganz Europa kämpft mit, die internationalen Mächte des Absolutismus und Jesuitismus stehen in ihrem Sendling Mortimer gegen Protestantismus und nationalen Parlamentarismus, die in Burleigh ihren rücksichtslosen Vertreter haben. Zwischen diese kämpfenden, abermals um Herrschaft und Freiheit kämpfenden Mächte gepreßt, bereitet sich aber Maria selbst ihr Todesgeschick aus ihrem innersten Charakter heraus, wie er sich auf Grundlage des angeborenen Naturells schon vor Beginn der Handlung entwickelt und verfestigt hat: auf heißem Lebensbegehren einer

„physischen Natur" steht dieser ganze Charakter, aber nur durch Verzicht auf die Notwendigkeiten der eigenen Natur könnte Maria ihr Leben retten — daß sie diesen Verzicht nicht leisten kann, wird ihr tragisches Verhängnis. Wer das nicht zu fassen vermag, wird „Maria Stuart" als Tragödie niemals verstehen und wird immer wieder das Gerede von der mangelnden „Schuld" wiederholen, einer Tragödie gegenüber, die deutlich wie nur Eine zeigt, daß die sogenannte „tragische Schuld" nichts andres ist als die innere Leidens- und Sterbensnotwendigkeit eines irgendwie aufs starke Lebenwollen gestellten Charakters. Und auch in diesem Drama wieder kommt die historische Wahrheit zu ihrem Recht, ja selbst der historischen Wirklichkeit steht die Schillersche Maria nahe genug, trotz der unhistorischen Hauptscene des dritten Aktes; mit der historischen Elisabeth ist Schiller allerdings nicht eben freundlich umgegangen, wer aber den leisen Humor verspürt, mit dem der Dichter den notgedrungen männischen Zug an der „königlichen Heuchlerin" in Gegensatz zu ihrer kleinen Weiberseele stellt, dem wird die Schillersche Elisabeth in ähnlicher Weise erträglicher werden, wie der klägliche Lester es wird, wenn man die leichte Komik dieses Hohlkopfes nicht übersieht.

In dem Musenalmanach auf 1800, dem letzten, den Schiller herausgab, erschien unter anderm auch sein „Lied von der Glocke" — in dem Schlegelschen Kreise, im Lager der inzwischen aufgekommenen Romantik, lachte man darüber.

Sofern diese Romantik ihrem Wesen und Ursprung nach eine Rückschlagserscheinung gegen den Klassizismus war, sollte man erwarten, daß sie mehr gegen Goethe als gegen Schiller sich ge-

richtet hätte. Aber Goethe in seiner läßlicheren Art ließ die Brüder Schlegel und ihren Kreis eher ankommen, nahm sich ihrer gelegentlich gegen Schiller an, obwohl er sie und ihre Geistesrichtung im Grunde auch nicht leiden konnte; und dann waren gewisse Werke Goethes, war namentlich sein „Wilhelm Meister" so sehr nach dem Herzen der Romantiker, daß sie geradewegs ihr Kunstideal darin suchten und, wenigstens eine zeitlang und bis zu einer späteren Ernüchterung, Goethe eine förmliche Anbetung und Vergötterung entgegenbrachten. Schiller dagegen war zwar anfangs von den Romantikern gleichfalls hoch geschätzt worden und hatte sich freundlich und wohlwollend gegen sie verhalten. Aber auf die Dauer konnten schon die ethisch zerfahrenen und ästhetisch anspruchsvollen Persönlichkeiten der meisten dem Geschmacke Schillers nicht zusagen, namentlich Friedrich Schlegel und die romantischen Weiber mußten seiner ganzen Natur zuwider sein, und das doch mindestens zweideutige Verhalten der Schlegelschen gegen ihn erwiderte er mit offener Ablehnung; dann aber mußte ihn die ganze romantische Geistesrichtung sehr bald abstoßen, dieses lediglich negative, kritische, fragmentarische, geistreichelnde, formale Wesen, das „Hohle", „Sachlose", wie Schiller selbst sich ausdrückte, die „naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier," die des Positiven und der produktiven Kraft entbehrte, mit allem fertig war, ohne sich eigentlich damit einzulassen, die immer deutlicher sich offenbarende ethische und ästhetische Zuchtlosigkeit — all das zusamt einem weibischen Zuge, auf den sich die Romantiker erst noch etwas zugute taten, mußte den so ausgesprochen männlichen, im höchsten Sinne soliden, ethisch und ästhetisch strengen, alles Ernsthafte ernst und sachlich nehmenden Schiller notwendig abstoßen. Andererseits aber mußte seine Art den Romantikern bald unheimlich werden und als Stein des Anstoßes im Wege liegen, um den sie nicht herumkonnten — sie halfen sich mit Kritteln, Spötteln und Lachen und glaubten als die feiner differenzierten Geister über den plumpen Schwaben die Achseln zucken zu dürfen; angesichts ihrer eigenen lyrischen Impotenz

hätten sie freilich das Lachen über die „Glocke" halten dürfen, aber daß ihnen diese Dichtung zu klar in Empfindung und Ausdruck, zu schlicht bürgerlich in der Auffassung des Lebens war, ist begreiflich bei einer Richtung, welche alles für Philisterei erklärte, was nicht von dem unklaren und haltlosen Geiste ihrer sogenannten „Ironie" durchsetzt war.

Dagegen ist es bei dieser natürlichen Feindschaft zwischen Schiller und der Romantik verwunderlich, ihn selbst auf romantischen Wegen zu betreffen — in seiner „Jungfrau von Orleans". Es ist freilich eine auch sonst zu beobachtende Erscheinung, daß laute und vordringliche Zeitrichtungen, namentlich wenn sie als Rückschlagserscheinungen einen Kern von Berechtigung in sich tragen, zeitweilig auch auf Geister Einfluß gewinnen, welche ihnen im übrigen durchaus ablehnend gegenüberstehen; aber wenn diese der ihnen innerlich fremden Zeitrichtung in ihrem Schaffen Zugeständnisse machen, so geschieht es in der Regel nur zum Schaden. Und so geschah es auch hier, als Schiller von dem sicheren Boden der Geschichte, auf dem er Meister war und auf dem er auch dem Mädchen von Orleans die innere historische Wahrheit und die große Tragik abzugewinnen der Mann gewesen wäre, „ins romantische Feld der Möglichkeit überschweifte". Aus jener „Möglichkeit", die im historischen Drama immer das Recht haben wird, an die Stelle der baren Wirklichkeit zu treten, weil sie von der inneren Wahrheit der Geschichte sich nicht entfernt, wurde in der Motivierung des Untergangs der Jungfrau die Willkür romantischer Geschichtsfälschung; die romantische Wundersucht, welche dem klardenkenden Schiller nichts weniger als handgerecht lag, trieb ihm, als er sich mit ihr einließ, das seelische Wunder, das dramatisch zu entfalten

es gegolten hätte, ins mechanische und physische Wunder hinüber, das die dramatischen Zusammenhänge zerriß und die tragische Erschütterung in schöne Rührung auflöste; die „romantische Geisterwelt", an die Schiller nach seinem eigenen Ausdruck uns hier zu „knüpfen" suchte, „da hier immer zwei Welten ineinanderspielen", vermittelte eben die zwei Welten nicht innerlich in der Seele der Jungfrau sondern stellte sie äußerlich nebeneinander, wie die Romantiker ihren Spuk neben die realste Wirklichkeit stellten — und so begegnete es dem Dichter, daß in der Gestalt des Talbot seine wahre Natur mit pessimistischer Kritik wieder durchbricht und mit wenigen Worten des Sterbenden den ganzen künstlich erzwungenen Glauben an das romantische Wunder- und Geisterwesen in die Luft bläst, daß der handfeste einseitige Unglauben nicht nur den Aberglauben sondern auch den poetischen Glauben, den der Dichter erzeugen möchte, für uns umwirft. Und doch ist diese dramatisch und tragisch mißglückte „romantische Tragödie" eines der populärsten Werke Schillers geworden, weil selbst in dieser Verirrung die Macht seiner Persönlichkeit sich nicht verleugnen konnte, weil auch hier um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und Freiheit gerungen wird, weil das flammende nationale Pathos, mit dem eine Nation „ihr alles freudig setzt an ihre Ehre", doch siegreich aus den romantischen Nebeln herausbricht.

Nach der romantischen Abirrung mit der „Jungfrau" ist es nicht auffallend, daß Schiller zunächst einigermaßen ins Suchen geriet, um den ihm gemäßen Weg für sein Drama wiederzufinden und auf ihm womöglich noch weiter zu kommen als bisher. Das nächste Ergebnis war das Experiment, das er in der „Braut von Messina"

machte. Ein Experiment war es zunächst insofern, als Schiller den Versuch machte, den griechischen Chor in die deutsche Tragödie einzuführen und zwar nicht nur als ein dramatisches Organ lyrischer Betrachtung, sondern als eine handelnde Kollektivperson: denn handelnd ist dieser Chor insofern, als er das Volk von Messina vertritt, die Masse der Unterworfenen, die mit ihrer knechtisch unfreien Gesinnung, ihrem fatalistischen Schicksalswahn und einer mühsam niedergehaltenen Abneigung dem fremden Herrschergeschlecht gegenüberstehen — in einem Gegensatz, der zu den Voraussetzungen der Handlung gehört und nicht ohne Einwirkung auf deren Gang ist. Man kann durchaus nicht sagen, daß dieses Experiment mißlungen sei, es ist für den vorliegenden Fall gelungen, der Kunst Schillers gelungen; aber es reizt nicht zur Wiederholung und läßt die „Braut von Messina" insofern als ein dramatisches Gebilde ganz eigener Art erscheinen, das einsam in der übrigen dramatischen Literatur dasteht. Ein Experiment war es auch, daß Schiller versuchte, sich aus historischen und mythischen Motiven allgemeinster Art einen dramatischen Stoff frei zu erfinden; und es ist kein Zweifel, daß ihm auch bei der Erfindung der Handlung der Gedanke vorschwebte, der antiken Tragödie näher zu kommen, daß ihn also auch in dieser Beziehung wie in der Wiedererweckung des Chors bewußt klassizistische Bestrebungen leiteten, die somit aus dem romantischen Fahrwasser der „Jungfrau von Orleans" wieder herauslenkten. Und damit hing der besondere Sprechstil zusammen, den sich Schiller gerade für diese Tragödie gebildet hat: das Völker- und noch mehr das Religionsgemisch auf Sizilien, griechische, christliche und mohammedanische Mythologien, Glau-

ben, Aberglauben, Zauber- und Orakelwesen bunt durcheinander, griechische Schicksalsgedanken und mohammedanischer Fatalismus unter christlicher Tünche, und über dem allen der nur auf sich selbst gestellte rücksichtslose Herrenwille normännischer Eroberer — das alles bildet eine Voraussetzung, unter der allein die Handlung möglich ist, und kommt zum Ausdruck in einer Sprechweise, die vorzugsweise an das „griechische Fabelwesen" sich anlehnt und sachgemäß namentlich im Munde des Chores, des Volkes von Messina, sich geltend macht. Da aber dieser Chor sich in allgemeinen lyrischen Betrachtungen ergeht, so kann der Schein entstehen, als ob er das Sprachrohr des Dichters sei und dessen eigentliche Meinung ausspreche, während er doch, wie Schiller selbst schreibt, „als selbsthandelnde Person die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen soll" — und der weitere Schein, als ob in der beschränkten Weltauffassung des Chores die Grundidee der ganzen Dichtung zu suchen sei. Und so schwatzt und lehrt man ungestört seit hundert Jahren von der „Schicksalsidee" in der „Braut von Messina", von dem gefährlichen Vorbild, das Schiller hier für die spätere „Schicksalstragödie" gegeben habe, von der fatalistischen „Schuld", die als äußerliches Verhängnis an Stelle der freien Verantwortung trete, und was dergleichen ist. Wer aber der Tragödie, wie sie vorliegt, mit unbefangenem Blick ins innere dramatische Gefüge, in den tatsächlichen Gang der Handlung, in das seelische Leben der Charaktere sieht, der findet so ziemlich das Gegenteil von solcher Schulweisheit. Das tragische Schicksal, welches das Herrschergeschlecht von Messina vernichtet, entspringt tatsächlich keiner andern Ursache als der angeborenen und

unausrottbaren Herrenart dieses Geschlechtes und seiner einzelnen Glieder, ihrem leidenschaftlichen Herren- und Eigenwillen und dem damit verbundenen Mißtrauen. Träume und Traumdeutungen, Orakel und Schicksalssprüche sind in keiner Weise selbsttätige und lebendig treibende Mächte in der dramatischen Handlung, vielmehr nur Vorstellungs- und Ausdrucksformen, in denen jener Herrenwille den handelnden Personen zum Bewußtsein kommt. Den fatalistischen Wahnglauben des Chores, der knechtischen und geknechteten Masse, teilen jene Herren nur soweit, als er ihnen gerade als Ausdrucksform ihres Willens paßt, keinen Schritt darüber hinaus; ja unter den Händen der Isabella und des Don Cesar löst sich der Wahn geradezu in wirre und wilde Fetzen auf, ihr Wille hellt sich am Ende zur freien Anerkennung jenes echten großen Schicksals, dessen Sterne in der eigenen Brust sind. In Wahrheit spielt das sogenannte Schicksal in der „Braut von Messina" keine wesentlich andre Rolle als im „Wallenstein" und in jeder wirklichen Tragödie; und nicht leicht irgendwo tritt es so deutlich zu Tage wie hier, daß des Menschen „Schuld" nicht aus einem willkürlichen, vereinzelten Willensentschlusse kommt, sondern aus seinem angeborenen und erworbenen Gesamtcharakter, in dem Freiheit und Notwendigkeit nur zwei Seiten einer und derselben Sache sind; und daß die Schuld, welche der Chor von seinem Standpunkt aus für der „Übel größtes" erklären muß, für den Starken von Herrenart nur das notwendige Opfer ist, das er seinem Lebenswillen bringt, um ihn dann im Sterbenwollen zu lösen und so auch die Schuld zu „sühnen". Und so ist es nicht verwunderlich, daß Schiller und Goethe bei der ersten

Aufführung der „Braut von Messina" im Frühjahr 1803 den Eindruck hatten, sie haben zum erstenmal „eine wahre Tragödie" gesehen.

Ins Innere sind der „Braut von Messina" die zeitweiligen klassizistischen Bestrebungen Schillers, soweit sie ihn überhaupt in diesem Falle leiteten, nicht gedrungen; die herrschende Weltauffassung in dieser Tragödie ist, wie die in Goethes „Iphigenie", eher deutsch als antik zu nennen, antik nur insoweit, als die ältere griechische Auffassung sich mit der germanischen berührt. Über die „Braut von Messina" führte für Schiller der Weg zum „Wilhelm Tell", in diesem aber hat er den bis jetzt noch nicht wieder erreichten, wenn auch viel gesuchten Typus des deutschen Volksschauspiels geschaffen, das nicht bloß ungelenkes und undramatisches Spiel, sondern zugleich wirkliches, festgefügtes Drama ist. Waren schon im Chor der „Braut von Messina" die Massen zur mithandelnden dramatischen Person verdichtet, so wurden im „Tell" die an sich epischen Massenbewegungen der Geschichte und geschichtlichen Sage — nicht äußerlich in undramatischen Bilderreihen vorgeführt, wie es das noch ungelenke Volksschauspiel früher getan hatte und bis heute noch tut, sondern sie wurden in innerlich dramatische Bewegungen umgesetzt, indem die Führer und charakteristischen Vertreter der Massen nicht nur sich durch die Handlung drängten und sie mit Reden begleiteten wie noch in Goethes „Egmont", vielmehr zu wirklich bestimmenden Trägern der Handlung wurden; in ihrer Gesamtheit stellten die Stauffacher, Walther Fürst, Attinghausen u. s. w. das schweizerische Volk dar, dieses Volk wurde der eigentliche dramatische Held; der Held der epischen historischen Sage aber,

welche den zu Grunde liegenden Stoff gab, der Tell wurde gleichfalls in jene Gesamtheit eingereiht und hatte von sich aus nur den Teil der Handlung zu tragen, der im Mittelpunkt des vielverschlungenen Ganzen steht und die Entscheidung bringt. In dem Einzelkonflikt zwischen dem Tell und Geßler spitzt sich nun all das zu, was im ganzen Drama zwischen dem Schweizervolk und Habsburg zu erledigen ist; Tell bleibt aber völlig abseits vom Rat der andern, ist lediglich ein Mann der Tat auf eigene Faust, der Starke, der sich am besten allein hilft, und so führt er die Handlung hart an die Möglichkeit hin, daß der Kampf der Schweizer um ihre Freiheit durch eigenwilliges Handeln eines Einzelnen in der Art eines Baumgarten oder Melchthal um den Erfolg gebracht, zu tragischem Untergang geführt würde — und in der Tat veranlaßt die entscheidende Tat des Tell den frühzeitigen Ausbruch des Aufstandes. Daß er dennoch zum Siege führt, hat zwei Ursachen: einmal ist der Wille der Gesamtheit und ihrer auf dem Rütli zusammengeschworenen Führer so hart und fest, in seiner maßvollen und besonnenen Ruhe der Habsburgischen Willkür von vornherein so überlegen und hat demgemäß alles so wohl vorbereitet, daß auch ein frühzeitiger Ausbruch nichts schaden kann; und dann handelt Tell zu der für ihn gegebenen Zeit zwar durchaus auf eigene Faust, aber doch in dem sicheren Instinkt, daß sein Einzelfall nur eben die Zuspitzung der Gesamtlage ist, in der sich's um Biegen oder Brechen handelt, und zugleich mit der Sicherheit des Starken, der zwar alles und das Letzte einsetzt aber weiß, daß er nicht fehlen wird. So fügt sich Tells Wille doch wieder ohne Störung in den Gesamtwillen ein und fördert seine Durchsetzung; und

es ist schwächlich moralisierender Unverstand, hier über „Meuchelmord" zu greinen. Wie der starke, am rechten Ort rücksichtslos durchgreifende und doch zugleich maßvoll sich bändigende Wille kraftvoller Naturen die einzige Bürgschaft der Freiheit für den Einzelnen wie für ein Volk ist, und wie weit er der schwächlichen Willkür überlegen ist, auch wenn sie äußerlich im Besitze der Macht ist: das hat Schiller im „Tell" aus einem volkstümlichen Stoff, der an sich episch ist und den Goethe auch episch hatte behandeln wollen, zu geschlossener dramatischer Handlung gestaltet und so ein Volksschauspiel geschaffen, wie es bis jetzt nur seinem dramatischen Feldherrntalent gelungen ist; im „Tell" und nirgend anders hat das Volksdrama der Zukunft sein Vorbild zu suchen, wenn es über den dramatischen Dilettantismus hinauskommen und doch im besten Sinne volkstümlich bleiben soll. Und an diesem gut deutschen und im innerlichen Sinne nationalen Stoff hat Schiller auch wieder den Ausweg aus allen klassizistischen Stilisierungen gefunden: an einzelnen Stelle findet sich zwar noch ein Rest von formellem Schönmachen, und das ist das Einzige, was dem viel angefochtenen Monolog in der hohlen Gasse vorgeworfen werden kann; aber im Ganzen hat der Stil des „Tell" mit der klassizistischen Vorstellungswelt und mythologischen Ausdrucksweise gebrochen und wieder reden gelernt, wie dem Deutschen der Schnabel gewachsen ist und wie die Jugenddramen Schillers geredet hatten, nur jetzt mit Abstreifung der naturalistisch-schwülstigen Auswüchse. Mag man die Brunneckerin, den Parricida und dergleichen als überflüssige Verstandesprodukte kritisch preisgeben — das ändert nichts an der Tatsache, daß Schiller mit seinem „Tell" vollends

den Punkt erreicht hat, wo seine dramatische Kunst ihr Höchstes zu leisten sich anschickte: strenge hohe Kunst zu bleiben und doch wieder volkstümliches Spiel zu werden, mit höheren dramatischen Kunstmitteln wieder aufzunehmen, was das nationale deutsche Volksschauspiel des sechzehnten Jahrhunderts mit noch unzureichenden, mehr epischen Mitteln begonnen hatte. Aber an diesem Punkt angelangt war Schiller auch an die Grenze seines Lebens und Schaffens gekommen — die von eherner Willenszucht lange emporgehaltene Kraft seines Körpers erlag endlich.

Ein Jahr nach der Aufführung der „Braut von Messina", im Frühjahr 1804 wurde auch der „Tell" mit außerordentlichem Erfolge aufgeführt — wieder ein Jahr später, am 9. Mai 1805, schloß Schiller die Augen. Auch dieser letzte Lebensrest wurde von ihm unermüdlich ausgenützt, obwohl es manchmal nur zu Nebenarbeiten reichte und obwohl — oder weil er ahnte, daß sein Tag sich neige. Schon vor der Jahrhundertswende war er von Jena nach Weimar übergesiedelt, in leidensfreien Zeiten fühlte er sich dort wohl und behaglich, auch seine ökonomischen Verhältnisse waren zeitweilig wenigstens erträglich, äußere Ehren widerfuhren ihm viele, er wurde in den Adelsstand des Reiches erhoben, wie er früher das zweifelhafte französische Bürgerrecht erhalten hatte; aber vom Herbst 1804 an wankte seine Gesundheit immer bedenklicher. Trotzdem war er im folgenden Winter eifrig an einer gleich nach der Vollendung des „Tell" begonnenen dramatischen Hauptarbeit, einem „Demetrius" — sie hat ihn bis zum Tode beschäftigt, aber es ist uns nichts von ihr geblieben als ein großartiges Fragment, das verspüren läßt, wie stark sich nach dem Schauspiel „Tell" Schillers tragische

Kraft noch einmal zusammenfaßte. Aber nur er selbst hätte halten können, was das Fragment verspricht — der Tod hat ihn und uns um das Ganze betrogen. Die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe hatte, trotz zeitweilig schwieriger, durch Kotzebue und die Romantiker verursachter Verhältnisse unerschütterlich Probe gehalten bis zu dem Abend, da sie sich zum letztenmale an Schillers Haustüre verabschiedeten; als Schiller vierzehn Tage später starb, war Goethe selbst krank, und was er empfand, als er das „schreckhaft mitternächtige Läuten" von des Freundes Bestattung vernahm, das hat er später in dem „Epilog zu Schillers Glocke" mehr angedeutet als gesagt. In Wahrheit war auch für Goethe, was immer er fürderhin noch leben und schaffen mochte, des Lebens bester Teil dahin. Und man darf sagen: mit Schillers Tod war das zu Ende, was wir die klassische Zeit unserer Literatur nennen.

Im Jahre nach Schillers Todesjahr wurde bei Jena die Schlacht geschlagen, in der das heilige römische Reich deutscher Nation endgültig zusammenbrach; es folgten die Jahre der napoleonischen Fremdherrschaft und der deutschen Erhebung — ein neuer Abschnitt unserer nationalen Geschichte hatte begonnen, die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts ist die Geschichte des Wiederaufbaus der Nation. Und auch ein neuer Abschnitt der deutschen Literaturgeschichte begann jetzt: Aufklärung und ästhetischer Klassizismus hatten ihre Zeit gehabt, Romantik und Politik beherrschten auf ein halbes Jahrhundert hinein die deutsche Literatur. Die Romantik schien anfangs aus dem Geiste Herders und des jungen Goethe zu kommen und in

diesem Geiste die Aufklärung und den Klassizismus bekämpfen und ablösen zu wollen; und aus diesem Geiste war in der Tat auch der nationale Zug, den die Romantik aufwies, waren ihre Bemühungen und Verdienste um die Wiederbelebung der deutschen Vorzeit, ihr Dringen auf Verinnerlichung und Vertiefung gegenüber der flachen Verständigkeit und dürren Vernünftelei. Aber es fehlten ihr die großen schöpferischen Kräfte und es fehlte ihr die Zucht, sie wurde weibisch und willkürlich launisch, sie spielte mit den Sachen und sprengte die Formen, und bald verfiel sie der Zersetzung durch die Politik, durch den eindringenden europäischen Liberalismus und seine abstrakt internationalen Tendenzen. Noch ein volles Vierteljahrhundert nach Schillers Tod hat der alternde Goethe in der sich wandelnden und dem Einsamen immer fremder werdenden Zeit gelebt, sein persönliches Leben fertig lebend und dem Leben der Zeit nur so viel Zutritt gestattend, als seiner schon fest umgrenzten Persönlichkeit zusagte; er erweiterte die Grenzen noch, indem er ruhige Umschau hielt in aller Welt und ihren Literaturen, indem er Anteil nahm an allem, was ihm als Förderung der Kultur und der Wissenschaften erschien, aber er verschloß sich mehr und mehr dem, was in der nächsten Nähe sich vollzog, was in den Tiefen der eigenen Nation trieb und drängte. Unpatriotisch, wie man ihm vorgeworfen hat, war er nicht, aber er spürte, daß er nicht mehr berufen sei, an dem Neuen mitzuarbeiten, was sich als Aufgabe der Nation im neuen Jahrhundert langsam und unklar herausbildete, und es war nie seine Sache gewesen, sich etwas abzuzwingen, was er nicht für seine Sendung wenigstens halten konnte. Geahnt hat er wohl, daß noch andres in der

deutschen Zukunft liege, als um was die Zeit unmittelbar sich schlug; aber das ließ er der Zukunft, in die Gegenwart griff er nicht mehr wesentlich bestimmend ein, obwohl er sich teilweise weiter mit der Romantik einließ, obwohl noch manche Anregung im Einzelnen von ihm ausging, und so sehr er sich fühlen durfte als der bewunderte und verehrte Führergeist aus einer vergangenen Zeit. Noch ein dauernd lebendiges Werk von seinem eigensten Saft und Blut hat er den Deutschen gegeben, nachdem der erste Teil seines „Faust" im Jahre 1808 der Nation und der Welt fertig vorgelegt war: die Geschichte seiner Jugend und Jugendzeit, „Dichtung und Wahrheit" aus seinem Leben — kein Quellenbuch für philologisch-exakte biographische Forschung und Darstellung, aber ein Buch erlebter geschichtlicher Wahrheit, zum Kunstwerk verdichtet und umgedichtet, eine ganze Zeit im Lichte einer Persönlichkeit zusammengeschaut, ein Erbauungsbuch, aus der eigenen Lebensfülle den kommenden Geschlechtern vorgelegt von einem, der seine Jugend noch einmal innerlich durchlebte und sich und seinem Volke Rechenschaft von dem Boden zu geben suchte, auf dem der Ertrag seines Lebens gewachsen war. In den Jahren 1811 und 1812 ist das Werk erschienen. Was Goethe sonst noch seit Schillers Tod dichterisch hervorbrachte, zeigt unwiderleglich, daß mit Schillers Tod für ihn das Altern begonnen hatte, es ist auch zum Teil von der Gesamtheit des deutschen Volkes kaum beachtet worden, zum Teil jedenfalls nicht in Saft und Blut der Nation übergegangen. Schon die zum Roman erweiterte Novelle „Die Wahlverwandtschaften", 1808 geschrieben, wurde mit nicht ganz unberechtigtem Kopfschütteln aufgenommen

und trägt jedenfalls im Stil schon die schmerzlich deutlichen Spuren der Verholzung. Unsinn war's ja, in dem Werk einen frevelhaften Angriff auf die Heiligkeit der Ehe sehen zu wollen — es enthält eher das Gegenteil: die tragische Rechtfertigung ihrer Heiligkeit. Aber es war schon ein verdächtiges Hingleiten nach den schwachen Seiten der romantischen Zeitrichtung, daß Goethe überhaupt mittat in der Mode gewordenen problemsüchtigen Zerfaserung und überreflektierten Zerfeinung einer ethischen Position, die der Deutsche immer nur dann zum Problem zu machen pflegt, wenn er in den Wurzeln seiner Kraft unsicher geworden oder durch fremde Einflüsse mit Entartung bedroht ist. Freilich waren es eben wieder persönliche Lebenserfahrungen, deren sich Goethe nach seiner alten Art schaffend erwehrte; aber es geschah in einer reflektierten Art, die schon das Nachlassen der dichterischen Spannkraft zeigte, Stil und Darstellung oft gerade da abstrakt und unanschaulich machte, wo nur das gerade Gegenteil hätte retten können, und sachlich ins romantisch Unsichere geriet, wo der „Werther" seinerzeit mit sicherem Schritt den gewiesenen Weg gegangen war. In formeller Beziehung romantische Manier war es auch, daß Goethe anfing, Novellen und novellistisch hergerichtete Erzeugnisse von allerlei an sich unpoetischen Gedankengängen und Betrachtungsreihen an einem losen, aus „Wilhelm Meister" hergesponnenen Faden zu einem Buche zusammenzustellen, das dann erst 1828 unter dem Titel „Wilhelm Meisters Wanderjahre" erschien; so viel nachdenksamen Gehalt, stellenweise auch poetischen Gehalt, man in dem Buche neben Grillen und Sonderbarkeiten finden mag — im ganzen ist's ein bemühendes Buch eines altern-

den Genies, und es ist kein Wunder, daß es selten einen erbauten Leser findet. Auch was Goethe in den Jahren 1816 und 1817 unter dem Titel „Italienische Reise" erscheinen ließ, tut nur teilweise die frische Wirkung, die man sich von dem Gegenstand verspricht. Daß Goethes Lyrik auch im Alter nicht versiegte, ja zeitweilig wieder recht ergiebig floß, ist bei seiner ausgesprochen lyrischen Grundveranlagung nicht anders zu erwarten; und eine gewisse Rüstigkeit des Gefühlslebens, die ihn bis ins hohe Alter begleitete, ließ seiner Lyrik den Stoff nicht ausgehen. Nur darf man auch bei einem Goethe billigerweise nicht erwarten, daß solche Altershyrik noch dieselbe poetische Macht und Kraft aufweise wie die Lyrik jüngerer Jahre, man darf sich nicht wundern, wenn Stimmung und Anschauung matter und blasser werden, wenn Reflexion und Betrachtung sich unverhüllter vordrängen und zuweilen auch die Laune und Grille sich geltend macht. Und das leidet denn auch auf die Lyrik Anwendung, die in den 1819 erschienenen „Westöstlichen Divan" gesammelt vorliegt und in einem wunderlich fremden Kostüm steckt. Goethes Beschäftigung mit orientalischer Poesie hatte ihn auf diese lyrische Maskerade gebracht, er mochte auch die Empfindung haben, daß sich auf diese Weise manches aussprechen und zugleich verbergen lasse, was er nicht gerade für jedermann deutlich heraussagen wollte. Aber die Maskerade ist doch ziemlich äußerlich geblieben, sie hat sich nicht einmal, wie später bei Rückert und Platen, auf die Versform erstreckt; der „Westöstliche Divan" ist ein Buch, in dem reife und nachdenkliche Leute zuweilen bequem und behaglich und nicht ohne Gewinn blättern, wohl auch lächelnd allerlei überschlagen mögen, aber er gehört nicht

zu den lyrischen Hausbüchern der Deutschen, die man niemals missen möchte. Etwas Rührendes hat es, zu sehen, wie neben dem allen und durch die ganze Zeit seines Alters Goethe sich mühte, seinem „Faust" den ausstehenden zweiten Teil, die Lösung und Vollendung, zu schaffen; es war eine freundliche Täuschung, daß ihm das auf dem jetzt eingeschlagenen Wege und mit den noch vorhandenen poetischen Mitteln gelingen könne, aber die Täuschung hat ihm Arbeit und Befriedigung gewährt bis zu einem äußeren Abschluß des Werkes und bis zum eigenen Lebensende, und sie hat sich wenigstens auf einen Teil der Nation und für einige Zeit übertragen. Und auch wer sich kritisch dieser Täuschung erwehren muß, wird den zweiten Teil „Faust" doch als ein bedeutsames Vermächtnis des alten Goethe in Ehren halten und als ein Zeugnis davon, wie Goethes reicher Geist selbst sich noch bis ans Ende „strebend bemüht" hat, wohl „geirrt hat, so lang er strebte", aber doch immer der Gewißheit gelebt hat, daß ihn der Herr „bald in die Klarheit führen" werde. Am 22. März 1832 erlosch auch Goethes helles Auge — und die Sturmvögel eines neuen Revolutionszeitalters verkündigten, daß die Klassikerzeit unwiderbringlich dahin sei, die schon mit Schillers Tod sich zum Ende geneigt hatte.

Register.

Angelus Silesius 12.
Aufklärung 15.

Bodmer 14.
Breitinger 14.
Bremer Beiträge 14.
Brockes 14.
Bürger 27.

Claudius 27.

Flemming 12.

Gellert 14.
Gerhardt, Paul 12.
Gleim 14.
Goethe
Allgemeines 51—59. — Achilleis 158. — Akustik 111. — Alexis und Dora 162. — Balladen 170. — Briefwechsel mit Schiller 152. — Claudine von Villabella 68. — Clavigo 68. — Der Bürgergeneral 110. — Der ewige Jude 169. — Der Großcophta 110. — Die Aufgregten 110. — Die Geschwister 78. — Die Gestalt der Tiere 111. — Die Laune des Verliebten 60. — Die Mitschuldigen 60. — Dichtung und Wahrheit 200 — Egmont 70, 78, 82, 96—99. — Erwin und Elmire 68. — Farbentheorie 111. — Faust 70, 78, 82, 99, 158, 171—178, 203. — Götter, Helden und Wieland 66. — Götz von Berlichingen 64. — Hanswursts Hochzeit 66. — Hermann und Dorothea 158, 162—168. — Iphigenie 78, 82, 89—95. — Italienische Reise 202. — Jahrmarktsfest von Plundersweilern 66. — Künstlers Erdenwallen 66. — Lyrik 60, 63, 70, 78, 161. — Mahomet 69. — Metamorphose der Pflanzen 111. — Natürliche Tochter 159. — Nausikaa 100. — Pater Brey 66. — Prolog zu den neuesten Offenbarungen des Dr. Bahrdt 66. — Prometheus 69. — Reineke Fuchs 111. — Römische Ellegien 100, 109. — Satyros 66. — Stella 68. — Tasso 78, 82, 95, 104—109. — Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter 110. — Venezianische Epigramme 110. — Wahlverwandtschaften 200 — Werther 67. — Westöstlicher Divan 202. — Wilhelm Meister 78. 111. 159—162. 201. — Winkelmanns Briefe 158. — Xenien 169.
Gottsched 13.
Grimmelshausen 13.
Gryphius 12.
Günther 14.

Hagedorn 14.
Haller 14.
Hamann 46.
Heinse 50.
Herder 45—49.
Hölty 27.
Hoffmannswaldau 12.

Jakobi 69.

Kant 15, 150.
Klinger 49.
Klopstock 18, 22—26.

Lavater 69.
Leisewitz 27.
Lenz 49.
Lessing 29—42.
Liskow 14.
Logau 12.
Lohenstein 12.

Melissus 12.
Merck 49.
Miller, Johann Martin 27.
Moscherosch 13.
Müller, Maler 50.

Opitz 12.

Pyra 14.

Rabener 14.
Romantik 187, 198.

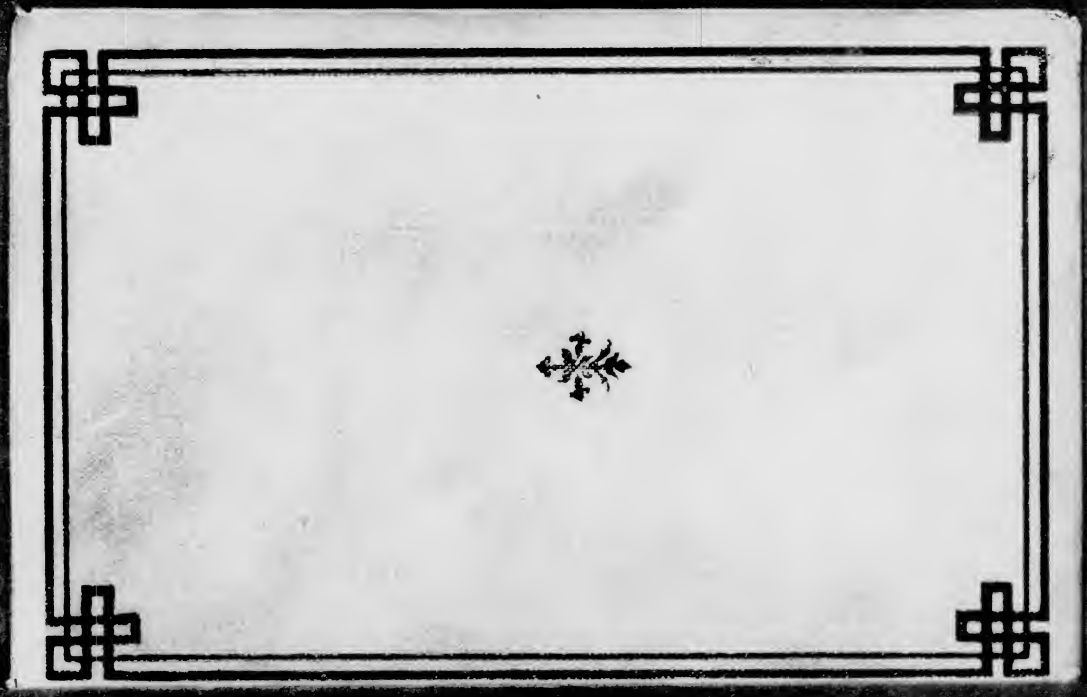
Schiller
Allgemeines 112—122. — Anthologie 131. — Balladen 170. — Braut von Messina 190—194. — Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen 150. — Briefwechsel mit Göthe 152. — Der Geisterseher 147. — Der Menschenfeind 150. — Demetrius 197. — Don Carlos 137, 142—145, 155. — Fiesko 136, 137—140. — Geschichte des Abfalls der Niederlande 149. — Geschichte des dreißigjähr. Krieges 149. — Glocke 187. — Horen 152. — Jungfrau von Orléans 157, 189. — Kabale und Liebe 136, 140—142. — Lyrik 131, 147. — Maria Stuart 186. — Musenalmanach 168. — Räuber 124, 126—131. — Rheinische Thalia 146. — Schriften zur Ästhetik 149. — Tell 157, 194—197. — Theorie des Tragischen 151. — Wallenstein 150, 155, 180—185. — Xenien 169.
Schlegel, Brüder 188.
Schubart 50.
Spee 12.
Stolberg, Brüder 27.

Voß, Johann Heinrich 26.

Weckhrlin 12.
Weise, Christian 13.
Weiße, Christian Felix 14.
Wieland 42—45.
Winkelmann 28.

Zinkgref 12.

GD W433
Weitbrecht
Deutsche literaturgeschichte der klassikerzeit
17 MAY 18 MAY 4
18 MAY 23 MAY 07
6 MAY 10
Henry Gunzendorfer
Johanna Sokol
203-37
BUTLER STACKS

138 Simplicius Simplicissimus von H. Jakob Christoffel v. Grimmelshausen. In Auswahl hrsg. v. Professor Dr. F. Bobertag, Dozent an der Universität Breslau.

Machacek in Wien. Mit 5 Abbildungen im Text und 11 Tafeln.
155 Das Fernsprechwesen von Dr. Ludwig Rellstab in Berlin. Mit 47 Figuren und 1 Tafel.